STUDII EMINESCOLOGICE

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată
şi Teoria Literaturii / Estetică a
Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi

ISBN: 973-555-214-0

STUDII EMINESCOLOGICE

Coordonatori:
Ioan CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU

CLUSIUM
1999

Coperta: Lucian ANDREI

Culegere & Tehnoredactare:
Costel Dorin Grigoruță, Marius Glasberg,
Iulian Moldovanu, Aura Pelcear
Corectura a fost asigurată de către
Biblioteca Județeană Botoșani

CASA DE EDITURĂ «ATLAS-CLUSIUM»
Director general: Valentin TAŞCU
EDITURA «CLUSIUM»
Director: Nicolae MOCANU

ROMÂNIA, 3400 Cluj-Napoca,
Piața Unirii 1
tel/fax 064-196940

ARGUMENT

O publicaţie "Eminescu"

Sînt înclinată să cred că o posibilă primă reacţie la apariţia *Studiilor eminescologice* ar putea fi formulată (în mediile intelectuale sau chiar ale specialiştilor) astfel: "iar Eminescu?"; "iar o *revistă Eminescu*?".

O anumită "saturaţie" sau chiar un anumit "refuz" faţă de autorul *Luceafărului* – şi nu mă gîndesc *doar* şi nici *în primul rînd* la acea, pe nedrept numită astfel, "campanie antieminesciană" "pusă la cale" în revista "Dilema" –, are / au, se poate lesne presupune, numeroase cauze: nu doar *cultul exacerbat al Poetului* şi "sărbătorirea" lui de două ori pe an (mereu – ca şi cum s-ar întîmpla *cînd şi cînd*), revenirea mai de fiecare dată, la aceleaşi texte şi interpretarea nedisimulat naţionalistă a lor (recitarea, în public sau la televiziune a *Doinei*, comentariul, desigur, superficial, al acestei poezii şi al altora asemănătoare, devenise nu numai semnul unui mare "curaj" civic, dar şi o *victorie exegetică*, de parcă acolo s-ar afla chintesenţa eminescianităţii) – deci nu numai asemenea fapte sînt răspunzătoare de *înstrăinarea* reală a multora dintre noi

față de Eminescu, ci și, poate paradoxal, inexistența, pînă în 1994, a unei ediții integrale și științifice a operelor lui. În ultimul deceniu au apărut (se spune / se scrie) aproximativ 50 (cincizeci) de cărți și sute (poate chiar mii) de articole despre autorul *Gemenilor*. Cele mai multe dintre ele n-au făcut decît să consolideze vechile (și, în bună parte, *relele*) noastre obișnuințe în materie eminescologică. Unul dintre cele mai semnificative exemple ce confirmă aserțiunea noastră îl constituie faptul, remarcat de Petru Creția însuși, în prefața cărții sale *Testamentul unui eminescolog*, că marele eveniment cultural al definitivării ediției complete de *Opere*, începută de Perpessicius în anul 1939, " a trecut ca un moment literar între altele" (p. 5).

Studiile eminescologice editate de noi nu-și propun, în consecință, să "revoluționeze" hermeneutica operei eminesciene. Mai întîi, precizăm că ele nu se vor a fi, *stricto sensu*, o "revistă", nici de genul celei editate de Leca Morariu și Bogdan Duică, în perioada interbelică, nici de felul "Caietelor Eminescu" ce erau coordonate de Marin Bucur. *Studiile* intenționează să devină o *publicație anuală* a Bibliotecii Județene Botoșani, concepută și realizată în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată și Teoria Literaturii de la Iași. În al doilea rînd, publicația noastră, nefiind, pur și simplu, o "revistă de istorie literară", e orientată multidisciplinar, încearcă / va încerca așadar să se situeze în "corespundere" cu opera vie căreia i se consacră și este, de la început, deschisă oricărui drum hermeneutic și oricărei sugestii profesioniste.

Autorii studiilor cuprinse în acest prim volum știu (au și spus-o cu ocazia simpozionului "Mihai Eminescu" desfășurat în zilele de 14-15 iunie 1998) că cercetarea

operei eminesciene *intră / trebuie să intre într-o altă vîrstă,* că ea este marcată de existenţa (în sfîrşit!) a ediţiei integrale (Perpessicius - Creţia–Vatamaniuc), a creaţiei poetului şi că faptul acesta, în timp ce ne obişnuim cu prezenţa lui, obligă la o nouă abordare a textelor, ceea ce din perspectiva întregului, dar şi a păţilor lui componente aflate într-o nouă interrelaţie. Iar ea, această nouă interrelaţie / intercon-diţionare, văzută în contextul raporturilor literar-artistice şi de idei din Europa ultimelor trei jumătăţi de veac, ne-ar putea oferi, în timp şi prin contribuţia *Studiilor*, o imagine pe alocuri diferită de acea tradiţie, poate chiar o imagine nouă a operei eminesciene. În acelaşi timp, ştim că tradiţia (adevărata tradiţie) e integratoare. Este de înţeles că autorii exegezelor din acest volum sînt departe de a crede că se poate lucra "împotriva" tradiţiei, altfel decît asumînd-o, integrînd-o treptat în ceea ce se va numi cîndva posteritate. Cît ne priveşte pe noi cei ce ne aflăm în această "patrie" a tradiţiei, ne gîndim că efortul hermeneutic la care tocmai ne referim este inlesnit de exemplul unui mare *botoşănean – cetăţean al lumii* şi al "republicii literelor" – Nicolae Iorga. Gîndul său despre autorul *Scrisorilor*, gînd ce se dovedeşte atît de deschis şi de modern, îi însoţeşte pe semnatarii studiilor de faţă în demersul lor eminescologic.

prof. Cornelia VIZITEU

PRECUVÎNTARE

Se dedică lui Petru Creţia

Eminescu şi generaţia de mîine sau despre starea de întregime a operei

Titlul acestei *precuvîntări* reformulează şi încearcă să "tălmăcească" înţelesul pe durată al cunoscutei expresii a lui Iorga – "Eminescu şi generaţia de astăzi" – expresie ca datează de la începutul secolului. El propune, în acelaşi timp, şi o *colaborare* a semnificaţiilor (pe care le avea şi pe care le capătă acum, la sfîrşitul aceluiaşi veac) ale propoziţiei epocale a marelui istoric – "un nou Eminescu apăru" (v. şi studiul nostru inclus în acest volum!) – un alt context, în pragul unei noi mentalităţi culturale şi al unei noi *Weltanschaung*. În mare, mă refer la solicitările, la "sfidarea" pe care ne-o pun în faţă tendinţele generale către globalizare, către o reală internaţionalizare (şi a faptului de cultură) – iar ele cîştigă teren, în mod mereu mai evident, în raport cu vechile naţionalisme resuscitate, în înclinaţia către izolare, precum şi cu "insurecţia" fundamentalismelor de tot felul –, în mic, este vorba dspre starea în prezenţa căreia se află eminescologia / eminesco-

logii contemporani. Am numit-o: *starea de întregime a operei*, situaţie fără precedent şi ea nu va rămîne lipsită de urmări în planul mare al culturii noastre (şi, poate nu numai), ca şi în acela al exegezei eminescologice. Nu mai putem citi, ca înainte de 1994, cînd apare ultimul volum al ediţiei integrale Perpessicius–Creţia–Vatamaniuc, nu mai putem înţelege şi, implicit, nu mai putem interpreta opera eminesciană ca şi cum ea n-ar exista în întregul ei. Faptul se petrece / se va petrece – este una din certitudinile pe care le putem avea –, chiar dacă acel *moment important* al încheierii monumentalei ediţii "a trecut", cum scrie cu înţeleaptă mîhnire Petru Creţia, "ca un moment literar între altele, cu micile liturghii de rigoare, fără să prilejuiască însă, cum s-ar fi cuvenit, un examen de conştiinţă al întregii culturii româneşti şi încercarea de a desluşi nişte semnificaţii care o privesc şi o definesc ca întreg" (*Testamentul unui eminescolog*, Humanitas, 1998, p. 5).

Prin apariţia ultimului volum din seria de *Opere*, se împlinea nu numai "dezideratul, de mult formulat de Nicolae Iorga, ca fiecare rînd scris de Eminescu să vadă lumina şi să cunoască răspîndirea tiparului" (Creţia), ci şi "visul" mai multor generaţii de istorici literari şi ai culturii, filosofi ori politologi, dar, mai ales, a fost satisfăcută o necesitate culturală veche, cu siguranţă, în felul ei, cea mai importantă.

A-l invoca pe Iorga, în acest context, este, din punctul nostru de vedere, semnul recunoaşterii unora dintre ideile sale *cu rol de continuitate* în trecerea ce, iată, începe să se producă / se produce de la "vechea" eminescologie, la cea care ar putea deveni una *nouă*, dacă perspectivele şi contururile ei abia schiţate, dacă substanţa ei teoretică... se vor concretiza în faptă hermeneutică. "Am pomenit de

Nicolae Iorga (şi de Alexandru Rosetti)" (scrie şi Petru Creţia), "ca de cel mai avizat spirit din prima jumătate a veacului în materie de editare a lui Eminescu (în planul dezideratelor, nu a împlinirilor: ediţia lui din 1922 nu poate fi luată în considerare)" (op. cit., p. 42). Dar marele istoric merită citat aici, mai mult, el trebuie considerat un *însoţitor* pe acest drum, nu doar pentru gîndul său deschis, ca potenţial editor, şi pentru un *eşec*, ci, cu deosebire, pentru una dintre cele mai productive idei ale eminescologiei din totdeauna – *productivă*, deşi ea a început / începe să rodească aproape un secol mai tîrziu: "un nou Eminescu apăru..." Iorga avea atunci în faţa ochilor săi profetici (faptul se petrecea în 1903, după ce parcursese o bună parte a "postumelor" din manuscrise) "ediţia" tuturor scrierilor literare ale poetului.

"Profeţia" lui Nicolae Iorga s-a împlinit: putem spune acum, cu o reconfortantă certitudine (dincolo de mîhnirea resemnat–neresemnată a lui Petru Creţia: "Eminescu a devenit obiectul unui cult, cu dogmele de rigoare, cu o martirologie, cu ritualuri şi ceremonii fixate deja de o tradiţie încremenită în *înfricoşătoarea ei vacuitate*", *ibidem*, p. 6), că ceea ce *apare* în prim plan la lectura textelor ediţiei de *Opere* (complete), este tocmai acel "nou Eminescu". Iar această "noutate" este dată de o stare paradoxală, aceea de *întregime a operei*: aşteptată multe decenii la rînd, ediţia integrală a devenit, brusc, o prezenţă... *neaşteptată*. Ea se constituie, aşadar, într-un factor de perplexitate a exegeţilor / exegezelor în domeniu. "De fapt, ce s-a întîmplat?", se întreabă Petru Creţia, nedepăşindu-şi tristeţea hermeneutică. "Peste tot ce înseamnă studii eminesciene s-a întins pustiul. Cercetătorii cei mai de seamă au murit, alţii sunt bătrîni şi obosiţi,

alţii, după cîte o încercare mai mult sau mai puţin meritorie, s-au îndreptat către altceva. *Pe tineri eceste studii nu-i atrag" (ibidem,* p. 5).

Eminescologia se află, în mod evident, la o răscruce, cu siguranţă - la cea mai mare şi mai importantă din întrega ei istorie. Au mai existat, se înţelege, şi altele, de pildă, cea marcată de Ibrăileanu, cu rigorile sale greu de înţeles şi greu de acceptat în privinţa "postumelor", mai ales dacă ne amintim că, într-un articol din "Viaţa Românească" (octombrie 1911), scria această frază în fond absurdă: "Cel mai mare omagiu care s-ar putea aduce lui Eminescu, mai mare decît cea mai înaltă statuie, ar fi *distrugerea volumului de postume, care nu poate avea altă însemnătate decît ca material de studiu* pentru critici şi istorici literari".

În ce ne priveşte, fără a insista, atunci, în mod expres, asupra *răscrucilor* eminescologiei, sugerăm, într-un articol de acum aproape trei decenii (publicat în "Romanische Forschungen" 1-2, 1972) existenţa a încă trei dintre ele: Maiorescu, G. Călinescu, I. Negoiţescu şi adăugăm, cu referire la cunoscuta carte a celui din urmă: "După această aprofundare nouă, după exegeza acelei dedublări în «neptunic» şi «plutonic», e necesară o întoarcere la *antume*, unde dedublarea se păstrează, deşi în alt sens".

Îi cer cititorului permisiunea de a adăuga aici încă un fapt ce se situează în consens cu remarcile noastre anterioare. Tot în acea vreme, în alte cîteva texte (unele dintre ele apărute şi într-o carte – *Moştenirea modernilor,* 1975) "pleda" pentru *asemănarea* (identitatea) de structură, de gînd poetic şi metapoetic dintre "antume" şi "postume", pledoarie, astăzi, mai curînd derizorie, în lumina afirmaţiei unuia dintre cei mai importanţi trei eminescologi – N.

Iorga, G. Călinescu, Petru Creţia: "din punctul de vedere al girului definitiv al autorului, *nu putem afima despre nici una din poeziile antume* ale lui Eminescu că n-ar mai fi intervenit asupra ei..." (*Testamentul...*, p. 51). Altfel spus, "antumele" au fost supuse de poet aceluiaşi regim creativ "plutonic", aşa ca şi "postumele" (iată o altă explicaţie, poate cea mai temeinică, a faptului că Eminescu purta pretutindeni cu sine lada cu manuscrise), ele sînt "carne" din "carnea" operei în întregul ei.

Revenind la încercările noastre eminescologice de la începutul deceniului al optulea, adăugăm doar că ele erau expresia unei deferente distanţări faţă de perspectiva hermeneutică a lui I. Negoiţescu. Într-un loc, afirmam că "disputa dintre idee şi imagine, dintre filosofie şi viziune nu se tranşează definitiv în favoarea uneia sau alteia, dar înclină totuşi, *chiar în antume* către «focul lumii plutonice»: *Mai am un singur dor, Odă (în metru antic)* ş.a." (*vol. cit.*, p. 20). Iar în alt loc, ne refeream la *Epigonii* ca la un "poem – nucleu" al operei şi-l consideram drept " o «oglindă» în care Eminescu *se vede* (vizionar) pe sine însuşi" (*ibidem*, p. 51). Astăzi am fi tentaţi să revenim la afirmaţia dintîi şi la felul tranşant în care Negoiţescu scria despre "faţa dublă a lui Eminescu", întrucît cea dintîi consecinţă a acestei priviri hermeneutice este, cum scria şi-n alt text, piederea echilibrului oferit totuşi, în straturile ei de adîncime, de opera – "Ianus" a poetului.

Starea de întregime a operei, despre care vorbeam, determină, fapt mai important decît oricare altul, *starea ei de unitate*. Ne aflăm astfel, nu doar în plan editorial, ci şi în acela al exegezei eminescologice, la un *capăt de drum*. El este însă, în acelaşi timp, un *nou început, o cale ce se deschide*. "Întreaga ediţie trebuie regîndită temeinic şi

apoi reluată" scrie Petru Creția, în opinia noastră: cel mai problematic și mai *eminescian* dintre editorii poetului. La o altă pagină a *Testamentului*... său, nu fără un subtext polemic, el adaugă: "Pentru ca, fie și greu, comunitatea culturală să fie convinsă de necesitatea, pe care eu o socotesc imperioasă, a reeditării operei poetice, sînt dator să demonstrez aici că felul în care a editat-o Perpessicius nu mai corespunde exigențelor actuale, determinate de mai mulți factori, dintre care cel mai important este perspectiva de ansamblu de care dispunem acum, după ce întreaga operă a fost publicată" (p. 10 și 15).

Toate aceste fapte la care ne-am referit anterior sînt tot atîtea argumente în favoarea afirmației noastre privitoare la cea mai mare și mai importantă *răscruce a eminescologiei*, aceea de acum. De altfel, Petru Creția însuși avea senzația unui "fin de siècle" eminescologic și își declara *retragerea*: "simt că mă aflu la sfârșitul unei tradiții, cea care a început odată cu primii ani ai veacului, reprezentată prin Chendi, Hodoș, Scurtu, Rădulescu-Pogoneanu și care sfârșește cu noi, cei care am încheiat ediția întemeiată de Perpessicius. Dacă în ce privește produsul final dezideratele de mai sus pot fi considerate mai sus decît orice minte competentă și obiectivă, în ceea ce privește metodele de lucru, cred că apune un ev" (*ibidem*, p. 29). Și o face nu în stilul unui *adio*, ci într-un fel creator, chiar polemic, așa ca în perspectiva unei necesare "revederi", iar "dezideratele" sale sînt proiecte ample, trimiteri substanțiale la structura *viitoarei ediții*, sugestii hermeneutice punctuale sau de ansamblu – toate - *bogate* ca pentru un întreg *nou ev eminescian*.

Formulările *testamentare* ale lui Petru Creția nu au un caracter "bilanțier", nu sînt atît priviri orientate spre un

trecut ce-l nemulţumeşte, cît orientări către un viitor în care *adevărata ediţie* a *Operelor* să se constituie potrivit spiritului şi ordinii interioare specifice textelor eminesciene şi după criterii şi cu mijloace într-adevăr moderne.

Poate că o asemenea ediţie, proiectată de autorul *Testamentului* pînă în amănunt, va sluji studiile asupra operei poetului şi în alt sens: viitorii editori şi exegeţi ai lui Eminescu nu vor mai avea "de îndurat noienele de consideraţii inepte sau zănatice ale unei bune părţi din literatura eminescologică" (p. 53).

Petru Creţia, cel ce avea conştiinţa "sfârşitului unei tradiţii" şi a "evului care apune", odată cu el însuşi, nu este doar ultimul mare eminescolog *al vârstei trecute*, ci devine, prin felul *despărţirii* sale de noi, şi primul eminescolog important al noii vârste. Pentru viitorul cercetărilor asupra operei poetului, "Testamentul" său ar trebui considerat, în toate sensurile, nu numai pur şi simplu, ca un doct "îndrumar": el este un *principiu viu*, indispensabil generaţiei eminescologice de mîine.

Revenim astfel la formularea noastră din titlu. Acea generaţie / acele generaţii se va afla / se vor afla în faţa unei încercări nu mai puţin dificile decît aceea a "pionierilor" G. Călinescu, Perpessicius–Creţia–Vatamaniuc şi a unei responsabilităţi paradoxal mai mare decît a celor doi din urmă: ei au acceptat structurile impuse de primele şase tomuri ale ediţiei şi au lucrat în cadrele lor, chiar dacă, treptat, pe măsură ce se adăugau noi volume, gîndeau, punctual sau pe ansamblu, altfel.

Generaţia de mîine ar trebui, mai întîi, să reediteze cele şase volume scoase de Perpessicius, între altele – şi pentru a se familiariza, în toate sensurile, cu o operă de care e necesar să se despartă. În *Testamentul unui eminescolog* se

fac numeroase obiecţii ediţiei Perpessicius: de concepţie, de fond şi formale. Ele sînt formulate însă într-un fel stimulativ–creator şi cu admiraţie ce nu exclude spiritul critic. Din această atitudine (unică, de fapt, în cultura noastră), rezultă o apreciere ce se constituie, poate în părţi egale, din îndreptăţită severitate şi înţelegere omagioasă. După ce remarcă necesitatea unei specializări riguroase pentru "consultarea fructuasă a venerabilei ediţii" şi citează în sprijinul opiniei sale rezerva din 1939 a lui Nicolae Iorga ("Matematica adnotatorului va putea fi foarte greu urmărită. Eu unul nu o pot face uşor; uneori mă pierd."), Petru Creţia continuă cu acest pasaj de o ţinută intelectuală exemplară, iar el merită reprodus aici în întregime: "Cine cunoaşte haosul manuscriselor eminesciene nu poate decît să admire fără rezerve izbînda, atîta cîtă este, a unei trude solitare dusă pînă la capătul ei. Iar toată dantelăria aceea are o frumuseţe în sine, iradiază de emoţia unei căutări anevoioase şi răbdătoare, a şovăielilor, a soluţiilor fericite, are o senină maiestate şi un patos discret. Şi se simte trecînd peste sărbătoreştile pagini umbra anilor şi anotimpurilor, schimbarea vremilor, trecerea vieţii. *Toate cele şase volume ar trebui retipărite ca atare ca monument al unei mari strădanii şi al unei nobile reuşite, precum şi ca un indispensabil instrument de lucru. Dar de aici pînă la a ignora, din neinformată pietate sau chiar obscură rezistenţă la mişcarea înainte a culturii, datoria de a îndrepta ce e de îndreptat este toată distanţa dintre adevărata grijă şi nepăsarea crasă faţă de opera lui Eminescu*"(p. 26, s.n.).

În al doilea rînd, *generaţia de mîine* va trebui să publice *noua ediţie*, după criteriile riguroase ale celui mai experimentat eminescolog din ultimile decenii – autorul *Testamentului.*

Apoi în al treilea rînd, şi ca o consecinţă a supunerii la ele, editorii şi exegeţii ce vor veni se vor menţine cu necesitate în cadrele spiritului critic şi al exigenţelor moderne în raport cu *asemenea* texte. Altfel spus, constituindu-şi "metoda" "din mers" / în timp şi în conformitate cu "mişcarea înainte a culturii", *generaţia* de mîine se va afla în situaţia de a "corecta", de a dezvolta ori de a reorienta *dezideratele* lui Petru Creţia.

În sfîrşit, noua exegeză eminescologică mai are de dus pînă la capăt încă o povară. Ea s-ar numi *lepădarea de o mentalitate hermeneutică provincială, de un nărav interpretativ vechi ale căror principale manifestări sînt*: "cultul lui Eminescu" (ale cărui urme caricaturale sînt vizibile pretutindeni: în istorii literare, în tratate, în manuale de liceu, în cărţi despre, în articole de ziar, în cuvîntări ocazionale etc.), lenea în materie de editare şi graba, nerăbdarea "exegetică" (de unde "noienele de consideraţii inepte sau zănatice" despre care era vorba mai sus), sau acea neroditoare "rezervă" - am putea-o numi "prudenţă"? – (vine ea din comoditate, din nepricepere, din indiferenţă? din toate la un loc?) de a situa şi valoriza cu adevărat opera poetului în singurul *context normal*, acela al literaturii europene din a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, adică "în zorii" pre / post modernismului.

Scriind despre tandemul terminologic *eminescolog / eminescologic*, Petru Creţia preciza că el îşi capătă "demnitatea şi rostul lui" abia prin prestigiul lui Călinescu şi Perpessicius. Dincolo de adevărul pe care îl conţine această afirmaţie, aş formula aici un dezacord parţial cu o altă aserţiune a autorului *Testamentului*: aceşti termeni, strict vorbind, postulează existenţa unei ştiinţe a individualului, ceea ce e o contradicţie în termeni, individualul fiind

inefabil. Nu ignorăm faptul că tot Petru Creţia adaugă, nu fără o anume tentă utopică: "sugerînd o situare în sfera ştiinţei (a unui *logos*) şi spiritului ştiinţific a discursului întemeiat pe rigoarea statornicirii şi examinării faptelor şi pe stringenţa conceptelor şi a argumentării, cuvîntul *eminescologie contribuie la înlăturarea din domeniul acesta primejduit a tuturor formulelor de impostură"* (p. 12-13, s.n.). Pasajul de faţă este tot un deziderat, iar el ar avea şansa să se împlinească, mai ales că acea "contradicţie în termeni" ce ar fi conţinută de cuvîntul *eminescologie* e ... contrazisă de natura însăşi a operei poetului. Ea îşi asumă, în mod evident, aproape întreaga experienţă a literaturii (de la cunoscutul "în ochi la Kalidasa, pe buza lui Omer", pînă la "experimentele" cromatice ale liricii epocii sale), pe care o "rezumă" într-un "extract" poetic de o derutantă actualitate. Faptul este vizibil la nivelul tematic, la acela al expresiei ("sondării") prin limbaj a esenţelor sau al versificaţiei, ca şi la nivelul metatextual.

Eminescologia "noului eu" poate fi ea însăşi creatoare de tradiţie, dar numai integrîndu-şi vechea tradiţie şi depăşind-o *în substanţă şi în forţă, în varietate şi în profunzime,* "numai cum *cei vechi* pot fi depăşiţi" (Novalis). Ea poate accede la *demnitatea şi rostul* ei numai prin *gîndul* (aici parafrazat) şi prin *fapta* ce el o presupune – acelea ale dobîndirii lor zilnice, mereu. Văzute în aceşti termeni, raporturile ce se pot / vor stabili între *opera eminesciană* şi *generaţia de mîine* se anunţă a fi tensionat – creative.

prof. univ. dr.
Ioan CONSTANTINESCU

Cei "doi" Eminescu

Ioan CONSTANTINESCU

Sintagma din titlul textului nostru are mai multe înţelesuri ce ţin de domeniul istoriei literare şi al culturii, de "ţesătura" de relaţii pe care o determină şi în care există opera, de raportul naţional/internaţional în planul valorizării textului poetic, în sfîrşit, de acel "sistem" ... nesistematic asemănător unei jungle, dar fără regulile ei, pentru că el se situează la interferenţa dintre cultură, pe de o parte, şi pseudocultură, politică şi politicianism, eseistica socio-politologică şi exegeza istorică mai mult sau mai puţin profesionistă, pe de altă parte.

Atunci cînd Nicolae Iorga scria, în anul 1903, articolul intitulat *Eminescu şi generaţia de astăzi*, după ce descifrase o parte a manuscriselor depuse de Maiorescu la Biblioteca Academiei, *abia* în anul 1902 (!), şi exclama: "un nou Eminescu apăru!", el se referea în fapt, la un *alt* Eminescu, la "poezia şi proza pe care nu le-a tipărit . Dar nici nu le-a distrus".

Afirmaţia aceasta din urmă a rămas multă vreme (opinia noastră este că s-a întîmplat astfel pînă la şi după Ion Negoiţescu) nu chiar luată în seamă. Astfel spus, aşa-

numitele "postume" nu erau, se pare, în opinia lui Eminescu, atît de *diferite*, cum le considerau Ibrăileanu şi alţii, de celelalte texte, iar *Strigoii* ori *Melancolie*, de pildă (deşi nu numai ele), nu fac decît să confirme perspectiva poetului.

Iorga nu rămînea la sintagma citată mai sus şi nici la remarca, ce ţine de bunul simţ comun, privitoare la faptul că autorul *Scrisorilor* a păstrat, chiar cu o anume grijă, am adăuga noi astăzi, opera nepublicată. Istoricul descria imaginea existentă atunci a creaţiei eminesciene, a celor ce o cunoşteau prin selecţia bine ştiută întreprinsă cu (s-o numim astfel:) destulă "zgîrcenie" de Maiorescu, în anul 1883:

> "Ei înţeleseră pe Eminescu", scria Nicolae Iorga, "ca pe un romantic: din voia lui se despărţise de lume, pe care artistul (...) are dreptul şi datoria de a o dispreţui (...). Trăise cu toată demnitatea schivnicului într-un «turn de fildeş», «nepăsător şi rece», cum singur s-a zugrăvit. Avea oarecare simpatie pentru vremi de tot vechi, compătimire pentru cei de tot săraci şi încolo dorise pentru neamul omenesc distrugerea pe care o merită. Scrisese puţin şi greu, amestecînd blestemul pentru realitate în rugăciunile lui către ideal. Un zeu sinistru, tăiat în marmură neagră. Cît de rău a făcut această concepţie - nu se poate spune îndeajuns. Însă iată că ea se dovedeşte falsă."

Astăzi putem "măsura" cu adevărat efectele acelui "rău"; "falsa concepţie" a supravieţuit pînă în vremea noastră: omul de cultură medie, precum şi cea mai mare

parte a intelectualilor nu ştiu mai mult şi nu au o *altă* imagine despre autorul *Luceafărului* decît cea din vremea lui Iorga.

Marele istoric a fost unul dintre cei puţini care au "presimţit", au înţeles dimensiunile, rolul şi destinul operei eminesciene în contextul literaturii române şi nu numai. Scriind despre "un nou Eminescu", adică despre un *altul*, despre un "al doilea", el atrăgea atenţia asupra conceptului îngust, constrîngător, rămas şi astăzi o *etichetă* (în manuale, în cursuri universitare, în lexicoane respectabile) - "ei îl înţeleseseră (...) ca pe un *romantic*" (s.n.) - şi, totodată, a prevenit, fără succes, "gîlceava" dintre cei care, în descendenţa lui Ibrăileanu, erau convinşi că publicarea "postumelor" ar fi o impietate (!), faţă de operă şi autorul ei, şi *ceilalţi* care se aflau de partea adevărului istoric-literar.

În acelaşi timp, Iorga anticipa cu peste 70 de ani întrebările formulate uşor-demagogic de Constantin Noica:

1. "Cum să ne mulţumim cu cele 90 de poezii publicate în timpul vieţii sau cu cele ale ediţiei Maiorescu?";

2. "De ce Maiorescu ne-a refuzat imaginea omului deplin al culturii noastre şi ne-a lăsat cu imaginea *marelui bolnav* şi a geniului romantic, am zice a *unui mare spirit mutilat*?"[1].

Perspectiva noastră asupra celor "doi" Eminescu nu se situează în prelungirea ideilor autorului *Istoriei literaturii româneşti contemporane* şi nu este nici o continuare a opiniei călinesciene despre "dedublarea" creaţiei poetului,

---

[1] În Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti, Bucureşti, Editura "Eminescu", 1975, p. 23 şi 11.

opinie, în fond, dependentă de aserţiunile citate anterior ale lui Iorga: "Opera lui", scrie criticul, "este cu două feţe, una de in şi alta de mătase, e izvor şi cascadă catastrofală şi poate figura simultan cu aceleaşi piese în culegerea lui Arnim şi Brentano şi în operele lui Novalis sau Hölderlin ori, în fine, pentru cine preţuieşte muzica obscură a sufletelor, intuind relaţiile secrete din univers, în acelea ale lui Rimbaud".[2] Deşi nu asupra *acestei* "dedublări" intenţionăm să zăbovim aici (ea a fost doar enunţată, dar nicăieri, în exegezele lui G. Călinescu, *materializată*, supusă adică analizei comparatiste propriu-zise, adăugăm totuşi că "faţa de in" trebuie să fie cea *romantică*, iar "faţa de mătase", cu vălurile ei "ezoterice", ar putea fi cea *baudelairean-rimbaldiană*, postromantică în general.

Din păcate, imaginea călinesciană despre opera autorului *Gemenilor* ca un "Ianus bifrons" n-a fost productivă pentru eminescologie, în ciuda numeroaselor sugestii pe care ea le oferă.

Se ştie că Ianus, "zeu autohton roman", este unic în contextul mitologiilor europene. Ovidius, care-l numea "biformis" – altfel decît Vergilius în *Eneida*, VII, v. 180: "Janique bifrontis imago" –, se întreba: "de ce eşti singurul dintre cei cereşti care vezi totodată şi în faţa ta, şi în spatele tău?" (*Fasti*, I, v. 90-92). Ne sînt cunoscute şi alte fapte sugestive în planul ce ne interesează: Ianus era divinitatea tuturor începuturilor şi sfîrşiturilor, a "oricărei intrări şi ieşiri"; veghea uşa sau poarta ("ianua") clădirilor publice sau particulare, porţile Cetăţii Eterne; el era protectorul Romei şi al drumurilor, chiar al drumului

[2] v. *Eminescu, poet naţional*, în "Eminescu – poetul naţional", antologie, note şi comentarii, tabel cronologic de Gh. Ciompec, Bucureşti, Editura "Eminescu", 1983, p. 267-268.

"ceresc al Soarelui" păzea "curgerea anului", "ca începător al fiecărei luni", cea dintîi – *ianuarie* (cînd, probabil, s-a născut) – fiindu-i consacrată; în sfîrşit, ca ultimă sugestie, mai adăugăm că Ianus l-a găzduit pe Saturn, după ce Jupiter îl izgonise din Olimp, iar zeul timpului şi al ogoarelor îl răsplăteşte "cu darul dublu de cunoaştere concomitentă a trecutului şi a viitorului",[3] ceea ce, în termeni eminescieni ar însemna: "Viitorul şi trecutul/ Sunt a filei două feţe,/ Vede-n capăt începutul/ Cine ştie să le-nveţe".

Sterilitatea propunerii călinesciene privitoare la opera autorului *Gemenilor* ca "Ianus biformis" se explică, probabil, în primul rînd, prin mult discutatul destin al culturii române de a o lua mereu de la capăt, adică, altfel spus, prin ceea ce Franz Kafka gîndea că este "păcatul": "nepăsarea, neglijenţa, nerăbdarea" noastră în materie intelectuală. Cartea de referinţă a lui Ion Negoiţescu, apărută exact acum treizeci de ani, este un fapt al acelui destin, prin accentul disproporţionat pus asupra nivelului *plutonic* al operei, adică prin pierderea echilibrului oferit de "Ianus" cel cu două chipuri.

Cei "doi" Eminescu la care ne gîndim noi nu sînt nici consecinţa existenţei *unuia* dintre "ei" în spaţiul nostru cultural şi a *altuia* – în spaţiul de cultură internaţional, *cel de acolo* fiind un scriitor mult mai puţin cunoscut decît credem sau ne place nouă să credem, deşi, dintre cele 8-9 cele mai bune cărţi despre opera poetului, publicate în ultima jumătate de veac, 4-5 au apărut în Italia, Franţa, Danemarca şi Germania.

---

[3] v. Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989, p. 238-239.

În sfîrşit, perspectiva noastră asupra celor "doi" Eminescu nu este dependentă nici de ceea ce numeam mai sus – acel "sistem" asemănător unei jungle, dar fără regulile ei, situat la interferenţa dintre cultură, pe de o parte, şi pseudocultură, politică şi politicianism, pe de altă parte. Cu un alt prilej, afirmam că unul dintre cele mai grave şi mai păgubitoare abuzuri ce se produc în cultura noastră este acela care implică opera lui Eminescu în diferite cauze politice (mai puţin culturale) şi îl consideră pe marele poet şi gazetar ca pe un antecesor al unor tendinţe ideologice şi doctrinare de tristă memorie. Extrema dreaptă, ca şi extrema stîngă, fasciştii, ca şi comuniştii, precum şi urmaşii lor de astăzi – şi nu numai ei: monarhiştii şi republicanii, tradiţionaliştii sau "moderniştii" n-au procedat altfel; s-au revendicat, nu doar o singură dată, din opera eminesciană – şi nu numai din cea publicistică. Iar faptul s-a petrecut/se petrece de peste un secol sub toate regimurile politice, în toate epocile culturii noastre, chiar dacă noi ne-am învrednicit, abia după o sută de ani de la moartea poetului, să-i publicăm, în întregime scrierile. Din cîte ştim, nu există o altă cultură europeană în care o figură tutelară să fi fost/să fie folosită, pentru scopuri străine creaţiei ei, într-un fel atît de abuziv. Faptul aceta nu e doar un semn de imaturitate culturală, ci el deturnează sau chiar falsifică exegeza operei.[4]

În ce priveşte istoria contemporană a României, perioada ultimilor 70 de ani ne apare astăzi relativ unitară

---

[4] v. Ioan Constantinescu, *Exegeza extremei drepte româneşti*, Iaşi, Editura "Junimea", 1998, capitolul "*Modelul*" *eminescian?*.

la mai toate nivelele (cu nuanţele şi diferenţele de la un deceniu la altul: criza de identitate politică, deruta intelectualităţii, exacerbarea naţionalismelor, tendinţele xenofobe şi antisemite, o anumită iresponsabilitate a clasei politice, o lipsă de perspectivă şi de fermitate în politica externă, ca şi în cea internă) – şi la nivelul ce ne interesează aici, cel al atitudinii faţă de Eminescu: şi ne gîndim nu doar la personaje mai mult sau mai puţin discreditate (în cam toate sensurile) precum Corneliu Zelea Codreanu ori Constantin Papanace, Corneliu Vadim Tudor sau Radu Theodoru, ci şi la scriitori şi gînditori importanţi, de primă mărime chiar, ca Octavian Goga, Mircea Eliade sau Constantin Noica.

Dacă ar fi să ne referim punctual doar la o parte a publicisticii interbelice a lui Mircea Eliade, ar trebui să cităm pasaje ca următorul:

> "Asprul său *fanatism naţionalist*" (al lui Eminescu, n.n.) "i-ar fi închis multe porţi. *Intransigenţa sa politică i-ar fi atras asupra-i renumele de «huligan» şi «fascist»* (...).
>
> De altfel, nici mitul lui Eminescu n-ar fui fos posibil astăzi. *Antisemitismul şi naţionalismul său feroce* ar fi stîrnit împotrivă-i o cohortă de critici şi moralişti".[5]

Întrucît nu putem intra în detaliile pe care le-ar presupune o replică amănunţită la asemenea aserţiuni (ea s-ar situa şi în afara cadrului acestor însemnări), precizăm

[5] Mircea Eliade, *Mai multe feluri de naţionalişti*, în "Vremea", 15 iulie 1936.

pe scurt, în primul rînd, că *mai nici una* dintre caracterizările pe care le face Mircea Eliade textelor eminesciene *nu este adevărată*, că în ciuda intransigenţei sale politice şi a unor excese polemice, cînd, cum recunoştea el însuşi, în articolele lui "a vorbit adesea pasiunea politică", Eminescu nu a practicat nici "fanatismul naţionalist", nici "antisemitismul feroce". El nu a fost nici "legionar" şi nici "fascist" avant la lettre. Adăugăm apoi că *acest* Eminescu *al lor*, al unor asemenea texte (iar între ele se află şi unele aberante, precum cartea lui Constantin Papanace – *Eminescu. Un mare precursor al legionarismului românesc*, reeditată în 1995, sau cea a lui Radu Theodoru, *Nazismul sionist*, 1997, ori volumul unor istorici, ce-l imită păgubos pe Papanace, intitulat *Radiografia dreptei româneşti*, 1996), este un *alt* Eminescu, unul însă ce nu are nimic comun cu Eminescu *al nostru*, adică acela al *Operelor* de care dispunem acum în ediţia Perpessicius - Creţia - Vatamaniuc, cea în 16 volume.

Şi totuşi, cei "doi" Eminescu la care ne gîndim se află într-o anume relaţie cu acea parte a creaţiei poetului ce a suportat abuzul politicianist şi jurnalistic, mai ales în deceniile 3-4-5 ale veacului nostru, în "epoca anilor lumină" sau în perioada post decembristă. "Ei" se află în interiorul operei, "unul" în cea poetică, celălalt în publicistică şi sînt/par să fie: "cel dintîi" – foarte diferit de "cel de-al doilea".

Poezia lui Eminescu este marcată – parţial şi în descendenţa lui Schopenhauer – de o *Weltanschauung* "pesimistă". În *Memento mori*, istoria umanităţii e reprezentată, de-a lungul secolelor, ca o "panoramă a deşertăciunilor", iar veacul al XIX-lea e caracterizat

succint într-un vers de sfîrşit de lume: "E apus de zeitate ş-asfinţire de idei". Străduinţele popoarelor sînt zadarnice, ne mai spun unele texte poetice, progresul – o iluzie; o lume în care "Dumnezeu e mort" nu poate avea vreun viitor. "Căci vis al morţii eterne e viaţa lumii-ntregi" – sună un vers obsedant.

S-ar putea spune că jurnalistul Eminescu are o cu totul altă *Weltanschauung*. E adevărat, el se revendică din valorile tradiţiei, ca adept al evoluţiei organice, ale cărei legi au rădăcini în trecutul şi în natura poporului, el caracterizează revoluţia drept o "criză a unei boli sociale". În *Studii asupra situaţiei*, un text esenţial pentru înţelegerea gîndirii politice eminesciene, publicistul defineşte exact concepţia sa asupra progresului: el ar fi "o treptată şi continuă evoluţie a muncii fizice şi intelectuale" (...) "Adevăratul progres" are "legile sale naturale", "el poate fi realizat, pe de o parte, prin păstrarea a ceea ce e tradiţional, pe de altă parte, prin asimilarea a ceea ce e nou – o legătură vie între trecut şi viitor" (...) "Adevăratul progres este deci o legătură naturală între trecut şi viitor, inspirat din tradiţiile trecutului şi evitînd inovaţiile improvizate şi aventurile riscante".

Jurnalistul Eminescu nu credea doar în viitorul poporului său (chiar dacă dădea expresie şi îndoielilor sau temerilor proprii cu privire la evoluţia politică a ţării), ci şi în bunele perspective ale secolului în care trăia: el nu era înclinat să-l considere doar un veac pozitivist. Publicistul se arăta interesat de "surprinzător de multele descoperiri minunate în domeniile fizicii, chimiei, biologiei, mecanicii" ş.a.m.d. şi de diversitatea posibilităţilor de transpunere a lor în practică. "Progresul continuă", mai scrie el, nu fără un anume simţ premonitoriu,

"domeniile de cercetare se înmulţesc şi se dezvoltă în acelaşi ritm rapid, aşa încît ne trebuie o fantezie puternică, pentru a ne reprezenta cît de departe va ajunge activitatea pe acest tărîm".[6] Consecvenţa teoriei sale organice (explicită mai ales în *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate* şi *Studii asupra situaţiei*) devine aici, într-unul dintre cele mai importante articole publicate în "Timpul", încă o dată, vizibilă, întrucît Eminescu socoteşte imaginea unitară a lumii (concept de o actualitate intactă, acum, în orizontul secolului 21), pe care ştiinţa modernă a vremii sale se străduia s-o ofere, drept moştenirea cea mai importantă pentru generaţiile viitoare.[7]

Întinderea tematică, perspectiva cuprinzătoare a publicistului Eminescu, precum şi competenţa sa teoretică şi interpretativă în domeniul economiei politice, al organizării statale, al sociologiei, al filosofiei, al "metodei genetice", pe care o aplică la studiul fenomenului politic, soliditatea concepţiei sale tradiţionaliste, care totuşi nu exclude accesul la modernitate, vizionarismul său sînt caracteristici ale unui gînditor politic de format european. La acest nivel, se *întîlnesc* poetul şi publicistul. Stilul celui din urmă: obiectiv, lucid/sec, uneori de o neaşteptată acribie, după caz – *ştiinţific*, dar şi polemic, "neeufemistic" (aşa cum scrie el însuşi), punctat/poantat de ironie şi sarcasm, neîndurător şi, totodată, plin de înţelegere.

În această varietate stilistică se unesc iarăşi cei "doi",

---

[6] Eminescu, *Opere*,vol. XI, ediţia Perpessicius-Creţia-Vatamaniuc, p. 407.

[7] v. Ioan Constantinescu, *Die politische Publizistik Mihai Eminescus*, în "Publizistik", I, Konstanz, 1990, p. 80-95.

publicistul şi poetul; se întîlnesc, îşi aparţin unul altuia, deşi ei sînt aşa de diferiţi: poetul – pentru care istoria lumii e o fundătură, iar străduinţele omeneşti zadarnice –, jurnalistul – pentru care oamenii au un viitor – un spaţiu unde ei sînt, în orice privinţă, capabili de a evolua.

Nu se poate vorbi totuşi despre două vocaţii paralele. Cele două *Weltanschauungen*, cea a poetului şi cea a publicistului, nu ne permit să conchidem că ne aflăm în faţa unei personalităţi schizofrenice. Există între ambele opere – cea poetică şi cea publicistică – particularităţi tematice şi sisteme motivice, izvoare, ca şi motivaţii comune, suprafeţe de suprapunere, puncte de atingere, asemănări stilistice. Perspectivele şi "concluziile" celor "doi" sînt adesea diferite, mai mult: opuse unele altora, chiar dacă ele exisă, se consolidează, rămîn pe terenul modenităţii: poetul – prin apartenenţa sa stilistică şi structurală la generaţiile lui Baudelaire, Rimbaud şi Conrad Ferdinand Meyer, publicistul – în măsura în care nu mai vedea individul ca pe o "monadă", ci ca pe o parte inseparabilă a societăţii sale.

Creaţia poetică şi cea publicistică sînt, şi la Eminescu, două moduri de a percepe lumea şi de a-i oferi cîte un "chip şi un nume", iar ele se dovedesc atît de diferite între ele. Fără a căuta paradoxul, cele două *lecturi* ale lumii sînt felul lui Eminescu de a fi unitar.

Cînd Nicolae Iorga scria propoziţia – după opinia noastră – începătoare de nouă epocă eminescologică: "un nou Eminescu apăru", el intuia adevărata dimensiune a creaţiei poetului – şi asta nu numai în contextul culturii române. Acum, cînd dispunem de textele întregii opere eminesciene, am putea repeta afirmaţia lui Iorga; de

această dată, ea ar căpăta o semnificaţie mai cuprinzătoare. "Un nou Eminescu" ar însemna un Eminescu în întregimea sa adevărată: de poet şi prozator, de publicist şi gînditor politic, de comentator al literaturii şi teatrului, al culturii în general, de traducător etc. Lucruri ştiute, s-ar putea spune, şi de multă vreme: niciodată însă, ca pînă în ultimii ani, *cu toate textele în faţă*.

Imaginea acestei *întregimi* transformă o "legendă", un "mit" în realitate: un proces neobişnuit, dar întru totul necesar. Acel *uomo universale*, despre care s-a vorbit adesea, devine vizibil şi pentru marele public. "Legenda" devine aşadar, trebuie să fie tangibilă, adică o realitate literară şi de cultură *ca toate celelalte*. Cei "doi" devin unul singur şi noi datorăm această "simbioză" – şi încă în dublu sens – mai ales operei publicistice. Şi cum creaţia poetică apare, în contextul scrierilor complete, în altă lumină, iar personalitatea scriitorului poate fi văzută în *reala/textuala* ei cmplexitate, această, în sfîrşit dobîndită, *întregime* oferă posibilitatea şi, în acelaşi timp, solicită o nouă valorizare a operei lui Eminescu.

Zusammenfassung

Die zwei unterschiedlichen Weltanschauungen von Eminescu, die des Publizisten und jene des Dichters, die hier uns beschäftigen, lassen keineswegs auf eine schizophrene Persönlichkeit schließen. Es gibt zwischen den beiden Werken Berührungspunkte, Überlagerungen, gemeinsame Quellen, stilistische Ähnlichkeiten, thematische Gemeinsamkeiten. Die Perspektiven und die Schlußfolgerungen sind unerschiedlich, zuweilen entgegengesetzt, auch wenn beide auf dem Terrain der Moderne bleiben: der Dichter, der stilistisch und strukturell zur Generation von Baudelaire, Rimbaud und Conrad Ferdinand Meyer

gehört; der Publizist vor allem indem er das Individuum nicht mehr als «Monade», sondern als untrennbaren Bestandteil der Gesellschaft sieht. Das politische/publizistische und das dichterische Schaffen sind zwei Modalitäten, die Welt wahrzunehmen und auf sie zu reagieren; im Grunde, ohne die Paradoxie zu suchen, sind sie die Art Eminescus, einheitlich zu sein.

Als Nicolae Iorga im Jahre 1903 einen Teil des "posthumen" Werkes vom Autoren des "Memento mori" gelesen hatte, schrieb er: "Un nou Eminescu apăru" ("Ein neuer Eminescu ist uns erschienen"). Damals erahnte er die wahre Dimension seines dichterischen Schaffens – und dies nicht nur im Kontext der rumänischen Literatur. Er sah zum ersten Male den Dichter in der Ganzheit sienes poetischen Werkes – ein völlig neues Bild, das später G. Călinescu und andere Literaturkritiker bestätigt haben. Jetzt, da sein ganzes publizistisches Werk zugänglich ist, könnte man Iorgas Satz wiederholen. Diesmal darf dieser Satz einen noch breiteren Sinn bekommen: "Un nou Eminescu" heißt: Ein Eminescu in seiner Ganzheit – Dichter und Prosaschriftsteller, Publizist und politischer Denker, Kulturphilosoph und Übersetzer usw.

Das Bild dieser Ganzheit wandelt eine "Legende" zur Realität – ein ungewöhnicher Vorgang. Der uomo universale, von dem Constantin Noica sprach, wird jetzt auch für das große Publikum sichtbar. Die "Legende" ist also greifbar, und dies ist im doppelten Sinne dem publizistischen Werk zu verdanken. Da im Kontext der Gesamtschriften das dichterische Schaffen in einem anderen Licht erscheint, und die Persönlichkeit des Schriftstellers sich in ihrer Komplexität sehen läßt, bietet und verlangt diese endlich erlangte Ganzheit eine neue Bewertung von Eminescus Werk.

Contestatari şi adulatori
– "Jugul" lui Eminescu –

Dan MĂNUCĂ

Atît denigratorii, cît şi adulatorii lui Eminescu izvorăsc din acelaşi fond comun subcultural.

Negat, chiar vehement, îndată ce a început să colaboreze la "Convorbiri literare", Eminescu a fost încărcat cu trei capete de acuzare. Mai întîi, era contestat omul. Eminescu, argumentau partizanii acestei orientări, este un mercenar al Junimii, angajat de membrii primejdioasei societăţi ieşene pentru a le susţine şi propaga ideile nocive. El era considerat drept un pion într-un joc care îl depăşea şi în care rămînea din motive oculte. În al doilea rînd, printr-un raţionament subsecvent, erau luate în discuţie capacităţile intelectuale şi morale ale artistului, chiar şi înainte de criza din vara lui 1883. Fireşte, după internarea poetului în ospiciu, atacurile s-au intensificat, încurajate de ceea ce părea a fi o probă decisivă, survenită ulterior simptomelor semnalate de justiţiari. În al treilea rînd, era luată în discuţie opera literară, sub aspect imagistic, prozodic, gramatical. Dacă adepţii primelor două direcţii proveneau din categorii diverse, aceştia se

revendică din intelectualitate. Chiar dintr-un segment specializat al acesteia, criticii şi istoricii literari.

Printre primii care au pus în relaţie valoarea operei eminesciene cu susţinerea ei de către junimişti au fost redactorii publicaţiei ieşene "Perdaful", în toamna şi iarna lui 1875. Aici, nu se folosesc argumente, ci numai invective, îngrămădite în expresii chiar şi azi ireproductibile. Cele mai multe atacuri veneau dinspre adversarii politici ai junimiştilor şi ai conservatorilor. Este orientarea din care vor descinde contestările viitoare, cele actuale îndeosebi, care au în vedere ideologia şi orientarea politică ale lui Eminescu. Acestea din urmă nu mai condiţionează valoarea operei literare, pe care o şi afirmă, de la bun început, de concordanţa substratului ei ideatic cu acela propriu. Ele pun la zid doar părţile considerate neconvenabile propriilor lor concepţii. Evoluţia argumentării şi a limbajului sînt evidente.

Partizanii celorlalte două orientări au fost tot atît de numeroşi. Virulenţa lor a început să se manifeste îndată după articolul *Direcţia nouă în poezia şi proza română* apărut, sub semnătura lui T. Maiorescu, în "Convorbiri literare" din 1871 şi 1872. În mod vizibil, ne aflăm în faţa unei reacţii a celor vizaţi. "Cu totul deosebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum aşa de puţin format, încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihai Eminescu. De la d-sa cunoaştem mai multe poezii publicate în "Convorbiri literare", care toate au particularităţile arătate mai sus, însă au şi farmecul limbajului (semnul celor aleşi), o concepţie înaltă şi, pe lîngă aceste (lucru rar

între ai noştri), iubirea şi înţelegerea artei antice". Acestea le scria, atunci, Maiorescu, făcînd, totodată, şi alte rezerve: "rimele rele", o antiteză prea "calculată", etc.

Dezlănţuirea antimaiorescienilor a fost furibundă, Maiorescu însuşi numărînd peste optzeci de riposte. Aproape toate, adăugăm noi, cuprindeau referiri negative şi la Eminescu. Cel dintîi care a aruncat piatra a fost B.P. Hasdeu. Îndată după ce Maiorescu şi-a publicat atacurile la adresa "Revistei contimporane" (*Beţia de cuvinte la "Revista contimporană"* şi *Răspunsurile "Revistei contimporane"*, ambele din 1873) corul iritaţilor s-a mărit, prin adăugarea lui Petre Grădişteanu, Gr. Gellianu, D. Aug. Laurian şi a altora. Nu se aduce nimic nou faţă de rezervele fundamentale ale lui Maiorescu. Şi este mai mult decît limpede că Maiorescu a fost cel dintîi care l-a judecat nepărtinitor pe Eminescu şi care a procedat în următorii cincisprezece ani cu aceeaşi desăvîrşită onestitate. Criticul junimist a fost unul din puţinii care nu au luat în derîdere principiile "republicii literelor", între care corectitudinea aprecierilor, ca un semn de respect faţă de preopinent şi faţă de public.

Ce puteau, aşadar, să mai aducă nou Gellianu, Grădişteanu sau Laurian în ceea ce priveşte defectele poeziilor lui Eminescu?! Nu le mai rămînea decît contestarea *de plano*. Ceea ce au şi făcut. Fără talent şi fără abilitate. Cu incultură şi reavoinţă. Un exemplu, elocvent pentru modul în care s-a scris despre versurile eminesciene intitulate *Mortua est*, se datorează lui Grigore Gellianu, nume care poate fi al unui jurist bucureştean: "Ce înseamnă *un vis ce îşi moaie aripa-n amar?* Îşi poate închipui cineva un vis înaripat care-şi moaie aripa-n *amar*? În concepţiunea poetului, de ce coloare era penele

acestei aripe şi ce întindere de lac sau de mare era acel amar?" Este limpede că Gellianu, care a mai publicat şi alte cîteva intervenţii eseistice, era fie de-a binelea ignorant în ale artei cuvîntului, fie de-a binelea nepriceput în a-şi construi un argument ironic. În mod cert, ambele ipoteze se arată valabile şi se conjugă în concluzia ce urmează: "un nămol de greşeli de versificare, de rime imposibile, de imagini inexacte, de cuvinte fără sens". Este limpede că Gellianu făcea eforturi serioase să se alinieze atitudinii generale adoptate de revista la care colabora faţă de Junimea şi faţă de membrii ei.

Nu a fost Eminescu singurul scriitor nedreptăţit de critici pentru că aparţinea unei grupări literare pe care respectivii nu o agreau. A fost şi cazul lui Sadoveanu, pus la punct de anti-vieţiştii H. Sanielevici şi E. Lovinescu. Umorile extra-literare se revarsă deseori în arena aprecierilor estetice. Însă au savoarea lor numai între gladiatorii apţi să coboare în arenă şi să respecte regula jocului *du-tac-au-tac*.

Faptele devin inadmisibile cînd unul din combatanţi se află, din diverse motive, în imposibilitatea evidentă de a răspunde. S-a întîmplat ca celălalt să abolească orice conduită cît decît morală, gestul izbucnind din obtuzitate ori din nelegiuire. Alexandru Macedonski a plătit extrem de greu incalificabila epigramă scăpată în "Literatorul", în vara lui 1883. O reamintesc, întrucît ea deschide drum unui lung şir de gladiatori de carton. "Un X ..., pretins poet, acum,/S-a dus pe cel mai jalnic drum .../L-aş plînge dacă-n balamuc/Destinul său n-ar fi mai bun,/Căci pînă ieri a fost năuc/Şi nu e azi decît nebun". Macedonski s-a oprit, în ceea ce îl priveşte pe Eminescu, aici. Însă după moartea poetului, procedeul punerii în relaţie a operei cu viaţa este

reluat şi amplificat. Versurile sînt considerate un rezultat nemijlocit al bolii. Altfel spus, poezia lui Eminescu este socotită fără valoare, secretată de un creier măcinat mult timp de boală. Şi încă nu o boală oarecare, ci una ereditară. Este silogismul, îndelung meşteşugit, pe care îl construieşte Aron Densuşianu. În 1885, el tipăreşte la Iaşi, unde era profesor universitar, *Istoria limbei şi literaturei române* Aici, Eminescu este cruţat. Adică nu este luat în seamă defel, întrucît Densuşianu se deslănţuie împotriva lui Alecsandri, considerat un propagator al junimismului. Abia peste cîţiva ani, în a doua ediţie, Densuşianu îi acordă o atenţie specială lui Eminescu, mort însă de cîţiva ani. Versurile lui ar fi consecinţa a doi factori: nebunia ereditară, transmisă de mama sa; influenţa pesimismului schopenhauerian. Universitarul ieşean îmbină atacul *ad personam* cu argumentul literar, pentru a ajunge la concluzia că se află în faţa unei "literaturi bolnave".

A intervenit, pe dată, Titu Maiorescu (*În lături!*), pentru a elimina din practica vieţii literare astfel de procedee, compromiţătoare pentru cel care le utilizează.

Dar Aron Densuşianu nu făcea altceva decît să preia modelul de argumentare al unui ardelean de-al său, anume preotul unit Alexandru Grama. Prin cîteva articole din "Unirea", canonicul blăjean îşi prefaţase libelul din 1891, intitulat *Mihai Eminescu* şi subintitulat "studiu critic". Grama dedică un întreg volum celui pe care îl consideră un "biet comediant". Disproporţia dintre vehemenţa atacului şi presupusa ei lipsă de obiect creşte vertiginos, de vreme ce preotul unit susţine că poeziei eminesciene i-a fost supralicitată valoarea de către Junimea, adeptă a lui Schopenhauer, a cărui gîndire imorală ar fi impus-o şi membrilor ei. Ar fi rezultat o creaţie lipsită de însemnătate

artistică, vulgară şi, lucru semnificativ, cu totul imorală şi dăunătoare. Concluzia, apodictică, de o obtuzitate inchizitorială, este construită după toate regulile retoricii: Eminescu nu a fost "nice geniu, nice barem poet". Şi pentru a-şi înnobila truda intelectuală, Alexandru Grama crează un argument *eiusdem farinae*, care se întoarce împotriva lui însuşi, dezvăluind totodată resorturile adevărate ale cruciadei. El invocă "jugul fanarioţilor", apoi "jugul limbei slavice", pe care le-au suportat românii, căzuţi acum (1891) sub o stăpînire mult mai grea, aceea a lui Eminescu. Şi afirmă, într-o incredibilă consonanţă cu unii din contestatarii moderni: "aşa ruşinos însă ca jugul lui Eminescu n-a fost nici unul".

În comparaţie cu afirmaţiile lui Gherea şi Maiorescu, cele scrise de Grama şi de Gellianu au rezultat în mod evident dintr-o atitudine umorală. Este limpede că valoarea pe care se străduiau să o combată ori chiar să o înlăture era atît de greu de clintit, încît, exasperaţi de propria neputinţă, ei recurg la singura modalitate care le rămăsese: macularea. Exasperarea răzbate din scrierile celor doi, provocată de neputinţa de a se desprinde altfel decît prin violenţă de atracţia exercitată de sfera valorii eminesciene. Aceasta este explicaţia pentru metafora "jugul lui Eminescu". Într-adevăr, poezia acestuia exercita o atracţie atît de puternică, încît clericul unit va fi considerat drept o blasfemie declararea, sub orice formă, a admiraţiei. Acelaşi a fost mecanismul care a funcţionat şi în cazul lui A. Densuşianu. Nu şi în cazul lui Gr. Gellianu, chiar al lui B.P. Hasdeu. În mod cert, nu şi în cazurile gazetarilor mărunţi de la "Românul", "Trompeta Carpaţilor", "Perdaful", ş.a.m.d. La Gellianu şi la jurnaliştii anonimi, era vorba, pur şi simplu, de meserie comandată,

de executare, bine-rău, a unei dispoziţii venite din partea superiorilor, inamici ai Junimii şi ai lui Maiorescu.

Prin urmare, Grama şi Densuşianu sînt singurii care pot intra în categoria aşa numiţilor "denigratori", în secolul al XIX-lea, pentru că cele scrise de ei mărturisesc, în primul rînd, recunoaşterea unei valori de o superioritate incontestabilă şi, în al doilea rînd, efortul conştient de distrugere.

Este ceea ce s-a întîmplat, după 1989, cu Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ori Mihail Sadoveanu. Nu-i consider, în nici un fel, "denigratori" pe cei care, argumentînd profesional, altfel spus – aducînd probe literare – doresc să schimbe o imagine de scriitor. Este vorba, aici, de un proces firesc de confruntare a valorilor. Sînt însă, fără îndoială, "denigratori" cei care, confundînd deliberat planurile biografic şi literar, precum Grama şi Densuşianu, urmăresc să impună o scară falsă.

Nu putem discuta despre detractorii eminescieni, fără a ridica şi problema adulatorilor. Desigur, fiecare cititor are libertatea de a-şi crea un cult pentru unul sau altul dintre artişti. Şi nu cred că poate exista cineva care să nege acest drept. Trebuie, în schimb, dezaprobată în mod ferm deturnarea unui act intim într-o procesiune publică.

T. Vianu descrie două moduri de receptare a artei. Unul de tip "sentimental-asociativ", altul de tip "intelectual-apreciativ". Mecanismele de funcţionare a receptării sînt complexe şi greu poate fi vorba de o tipologie pură. Dar este limpede că atît denigratorul, cît şi adulatorul aparţin aceleiaşi tipologii, rezultat al unor umori şi nu al unor argumente, fie ele chiar ilogice.

Idolatrizarea poeziei eminesciene a început tot din

timpul vieţii. Prin intervenţia lui, Alexandru Grama confirma, fără voie, existenţa, în epocă, a ceea ce Al. Vlahuţă a numit "curentul Eminescu". Această denumire a fost consacrată din 1892, dar existenţa unei mişcări literare tutelate de poezia eminesciană este atestată mai de mult. O aduce în discuţie C. Dobrogeanu-Gherea, într-o amplă analiză, din 1887. Dar, deşi îngrijorat de răspîndirea activă a "pesimismului eminescian", criticul nici nu se gîndeşte, precum Grama, să pună la îndoială valoarea estetică a operei. În 1889, Titu Maiorescu începea astfel studiul *Eminescu şi poeziile lui* "tînăra generaţie română se află astăzi sub influenţa operei poetice a lui Eminescu." Şi încheia: "pe cît se poate omeneşte prevedea, literatura română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti." Mult mai liber în gîndire decît Gherea, criticul junimist ia în discuţie numai influenţa literară a lui Eminescu. Nu este interesat defel de posibilele ei efecte sociale nocive, întrucît, în concepţia lui, o operă valoroasă nu are cum, socialmente, să fie periculoasă. Textul lui Maiorescu a rezultat dintr-o analiză serioasă, prelungire a aceleia din 1871, a operei şi vieţii lui Eminescu, fără a fi o hagiografie şi detaşîndu-se de atitudinea celor ce alcătuiau "curentul eminescian".

"Curentul eminescian" reprezintă o primă coagulare socială a unei atitudini extatice la nivel individual. Cauzele au fost numeroase. Gherea, Vlahuţă, Ibrăileanu şi alţii au oferit explicaţii din diverse perspective. Ca şi în cazul denigratorului, mecanismul poate fi declanşat de

absenţa unei personalităţi puternice, tradusă, de această dată, prin mecanismul identificării. În amîndouă împrejurările, mecanismul social este declanşat de incultură. Atît denigrarea, cît şi adularea sînt rezultatul unor grave carenţe culturale, care nu pot fi suplinite în nici un fel. T. Arghezi îl invoca pe cititorul extaziat de "Iminescu şi Victor Cucu". Asimilarea vocalică regresivă, în cazul deformării numelui lui Eminescu (asemănătoare, ca tip construcţiei vulgare "buletin de indentitate") şi asociaţia, înrudită cu etimologia populară în cazul deformării numelui lui Victor Hugo (asemănătoare ca tip construcţiei vulgare scrumbieră pentru scrumieră) sînt rezultatul unei evidente mutilări a receptării operei lui Eminescu. Pentru că, în cazul lui "Iminescu", versurile cele mai apreciate vor fi, cu certitudine, acelea vehiculate de romanţe. "Iminescu" şi "pe lîngă pleopii fără soţi" merg foarte bine împreună.

Nu însă totdeauna. Idolatria apare şi în cercurile cu ambiţii culturale, fără a fi altceva decît o dovadă în plus de subcultură. Iată o mostră dintr-un astfel de amestec de date culturale elementare şi o salată de cuvinte preparată în subsolurile schizoidiei. Textul este extras dintr-o foaie volantă distribuită de trei instituţii organizatoare a unui concurs pe teme de eminescologie: "organizatorii urmăresc un *Banchet Eminescian* în spirit platonian. Încercînd desmărginirea limitelor *Eminescologiei* acestui secol, căutăm "viziuni îndrăzneţe" a ceea ce am putea numi în viitorul secol *Eminescomagie*. Şi întrucît problema numărul unu a Poeziei e Poetul, vom pune accentul pe *Fiinţa* lui Eminescu, pe *ontologie* – vom coborî în *abisul său ontologic*, la *început*, în *Universul Demiurgic* – Logosul în înţelesul primei filosofii – al

teologiei. Cultivăm eseul asupra Creatorului şi a Creaţiei eminesciene *din perspectiva sacrului*

Juriul va reţine pentru premiu un singur eseu – *cel mai platonian eseu asupra creaţiei eminesciene de dragoste*– şi se va premia cu un milion de lei, însoţit de trofeul "Banchetul Eminescu".

Să precizăm că tehnoredactarea aparţine autorilor textului. Avem în vedere mai ales reliefările prin majuscule şi prin subliniere.

După cum se observă, întocmai ca în limbajele de lemn, se utilizează sugestiile tabuizării, spre a eşua, în cele din urmă, în idolatrizare. Invocat de organizatorii concursului în preambulul celor de mai sus, G. Călinescu avea cuvinte cît se poate de dispreţuitoare la adresa "eminescologilor" şi "eminescologiei". Şi citez dintr-un articol publicat de critic în 1932: "se cheamă *eminescolog* un publicist care, fără să se fi ilustrat în nici un domeniu al culturii (ba, uneori, fiind cu totul refractar ei) se aşează ca muşiţa pe suprafaţa problemei eminesciene şi o umple cu cangrenă verzuie şi fetidă. Caracteristica eminescologiei este prohibiţia pentru alţii a oricărei apropieri de Eminescu. Atunci cade asupra îndrăzneţului o muscărie măruntă de insulte şi invocări către Dumnezeu. Eminescologul este ori cu desăvîrşire incult, ori de o incomprehensibilitate fioroasă, de un fanatism şi de un moralism superlativ, care mîrîie la orice presupusă atingere a gloriei eminesciene. Dacă Eminescu ar trăi şi ar citi ce scriu eminescologii noştri despre el, sunt încredinţat că ar muri subit".

Îndrăznesc să cred că, dacă G. Călinescu ar citi chestiile cu "Eminescomagia" şi cu "Banchetul Eminescu", ar muri, subit, din nou.

De unde se vede că "jugul lui Eminescu" apasă greu

atît pe umerii iconoclaştilor, cît şi pe umerii idolatrilor, uniţi, în nemurire, prin incurabilă ignoranţă.

Contestataires et adulateurs. "Le joug" de M. Eminescu

L'auteur trouve un raport de ressemblance entre ceux qui mettent en doute la valeur de l'oeuvre d'Eminescu et ceux qui l'aiment éperdument. Dans les deux cas il s'agit tant d'inculture littéraire que de défaulement psychologique, etnique ou politique.

Un om al timpului său

Petru URSACHE

Cu aceste cuvinte Titu Maiorescu îl situează pe autorul *Luceafărului* în seria timpului şi-i preveseşte destinul în postumitate. Mai precis, criticul scrie: "om al timpului modern", acela care pune mai presus de izbînda interesului personal şi material, recunoaşterea şi promovarea valorilor ideale. Prin "modern" se înţelegea, deocamdată, opţiunea rapidă pentru adevăr, decisivă într-o vreme în care confuzia în lucruri, încetineala în gîndire, amestecul hilar de obiceiuri şi moravuri nu rezervau nimic bun soartei românilor. Maiorescu mai putea să afirme că poetul a fost un "om al timpului prezent" şi înţelesul ar fi rămas acelaşi. Oricărui ins îi este dată şansa prezentului, dar nu oricine ştie să profite de ea. De modul în care individul poate să se implice cu toată forţa idealismului său în prezent depinde conturarea personalităţii sale. Prezentul şi numai acesta reprezintă *tăietura* posibilă pe care şi-o adjudecă cineva ales pentru a găsi calea liberă spre timpul cel mare; este clipa semnificativă, veriga plină de sens din lanţul nesfîrşit al eternităţii. Dar nu clipa eudemonologic a lui *a fi* şi a lui *a avea*. Aceasta nu

depăşeşte sfera de interes a individului ca individ, aparţine timpului neevenimenţial, monoton şi steril. Ea scapă memoriei şi culturii. Este vorba de "clipa cea repede", dramatică, existenţială. În ea se intră bărbăteşte şi dramatic, adică prin chenoză, suferinţă, lepădare de sine, fiind specifică geniului, eroului şi sfîntului. Aceştia sînt cu adevărat creatorii de epocă şi de cultură.

Iată că ideea ce rezulta din sintagma a fi "om al timpului modern", adică a fi implicat în clipa şi prezentul tău şi numai al tău, de dragul unor idei generoase, nu o găsim numai în scrierile lui Maiorescu, din tinereţe sau de mai tîrziu. Ea aparţine întregii epoci a criticului, inclusiv lui Eminescu. Ca nişte adevăraţi dioscuri, ei au pus-o în practică, angajîndu-se deopotrivă în cele mai acute probleme ale momentului, destinate să schimbe din temelie înfăţişarea societăţii timpului, pe baze democrate şi axiologice, în polemici aprige, în activităţi practice, în munca de creaţie culturală şi poetică. Fiecare s-a afirmat mai bine în latura lui, iar amîndouă s-au completat armonios, deocamdată spre binele contemporanilor lor. Ei erau atît de bine coordonaţi şi uniţi în idee, îndeosebi în ultima vreme, încît poetul avea motive să creadă că Maiorescu "a făcut epocă" la momentul respectiv, iar criticul, la rîndul lui, chiar să noteze în *Însemnări zilnice* ca un cronicar riguros, "grea epoca Eminescu".

Încă din tinereţe, din *Einiges philosophische* (*Consideraţii filozofice*), prima carte de meditaţie filozofică, încerca să lămurească accesul la memorie, într-o manieră atee şi pornind de la dihotomia trup/spirit. Primul, trupul, aparţine sensibilului, prin urmare este muritor; doar spiritul din om, tradus în faptă şi valoare, supravieţuieşte: "Nu-i mai puţin adevărat, scria tînărul atunci, cu înflăcă-

rarea de moment bine cunoscută, că cel ce, murind, nu a lăsat o altă amintire decît cea a ființei sale sensibile, acela rămîne mort în vecii vecilor. Căci numai adevărul universal este eternul fluviu al nemuririi; doar cel şi-a croit un drum pînă la liman şi s-a scăldat în apele lui este dus prin spaţii şi timpuri pînă în portul eternităţii". Dintre categoriile apriorice kantiene, timpul etern şi abstract exercita o presiune morală dizolvantă asupra individului, constrîns biologic să vieţuiască într-o secvenţă limitată. Generaţia lui Blaga şi apoi cea a lui Mircea Eliade nutreau iluzia, cum se ştie, că retragerea din prezent şi din istorie ar fi benefică, prin revenirea la matca mitului, pentru creaţie şi pentru păstrarea identităţii colective; generaţia anterioară, a lui Maiorescu şi a lui Eminescu, a dioscurilor, avea ferma convingere că, din contra, implicarea energică în prezent şi în istorie asigură formarea unei personalităţi individuale puternice, de tip genial şi deschide calea spre timpul "tare" al eternităţii. Prezentul ar fi vîrful de lance care străpunge linia dreaptă şi dură a lui Cronos şi provoacă tăieturi de neşters în interiorul acesteia, devenind ele însele eterne. Timpul prezent şi semnificativ (sau "clipa cea repede") concurează eternitatea prin ceea ce are specific, valoarea creată. Datorită acesteia, timpul de astăzi se întîlneşte cu cel de mîine, iar umanitatea din om este salvată. Individul, acela care moare în sens maiorescian, se ridică în fiinţă.

Sintagma maioresciană "om al timpului modern" poartă şi un alt înţeles. Prin toate referirile scrise privind personalitatea poetului, criticul de la "Junimea" a realizat o schiţă a ceea ce am putea numi "mental" vis-à-vis de Eminescu, pe care contemporanii şi-au însuşit-o şi chiar au dezvoltat-o; s-a ivit ca o lucrare colectivă şi a căpătat, încet dar sigur, un caracter instituţionalizat. Prima însem-

nare de asemenea interes se află în *Direcția nouă* unde citim că poetul se bucura de "semnul celor aleşi". Din acest moment, probabil, a început să se contureze în mintea lui Maiorescu portretul omului de geniu, definitivat peste două decenii în *Eminescu şi poeziile lui* A urmat micul elogiu al poetului Vasile Alecsandri care echivalează cu o consacrare şi recunoaştere în scara valorilor, cu atît mai mult cu cît venea din partea unui coleg de breaslă: "E unul care cîntă mai bine decît mine?/Cu-atît mai bine ţării şi lui cu-atît mai bine". Bardul de la Mirceşti (se folosesc denumiri cu caracter local, regional, nu naţional) este primul care a sugerat că lui Mihai Eminescu i se cuvine cununa de lauri a "poetului naţional". Tocmai de aceea s-a produs încă un eveniment în direcţia ce ne interesează şi în consens cu Alecsandri. Ne referim la polemica iscată de Vlahuţă şi Delavrancea, reprezentanţi ai generaţiei tinere, pe tema "cine e mai mare". Se cunoaşte intervenţia echilibrată şi diplomată a lui Titu Maiorescu din *Poeţi şi critici* Nu fondul ei interesează aici, că poeţii nu sînt dotaţi structural şi organic pentru critică, iar Alecsandri trebuie considerat "mare" în felul lui. Important ni se pare că "mentalul Eminescu" se construia organic, în mod natural şi la nivelul conştiinţei, nu sub presiunea din afară a unor cercuri interesate, a unor indivizi gălăgioşi. Şi încă o dată se cuvine citat Al. Vlahuţă, cel din *Unde ni sînt visătorii* şi din *Curentul Eminescu*, ambele scrise într-o perioadă dramatică de epigonism (epigonic, epi + gonic, gonie = după creaţie) şi criză literară. Autorul îndeamnă pe cei din generaţia sa să se delimiteze de marele lor înaintaş, recunoscînd, implicit, că i-a precedat o epocă distinctă, aceea a lui Eminescu. El nu o face în nume propriu, ci al tuturora pentru a găsi împreună o cale nouă în creaţie.

Să reţinem: cei care făceau asemenea afirmaţii erau oameni cultivaţi, şcoliţi temeinic în diferite centre uni-

versitare europene, ştiau ce înseamnă poezia, citeau filozofie, puteau să deosebească binele de rău şi frumosul de urît. Tocmai de aceea mentalul "epocii Eminescu", ca fapt încheiat s-a transmis şi în secolul nostru, fără a fi contestat de nici una dintre personalităţile culturale ale vremii ce a urmat. Nici măcar Eugen Lovinescu, adeptul "revizuirilor", nu l-a pus sub semnul îndoielii. Abia mai tîrziu, după război, poetul nu a scăpat de furia proletcultiştilor inspiraţi de Jdanov, care l-au trecut, cu mare avînt revoluţionar şi chiote, la coada listei.

Dar să reţinem şi un aspect metodologic în perspectiva sintagmei maioresciene: "om al timpului său" (modern, prezent). Există două soluţii metodologice posibile. Una este calea mentalului, acel mental care îl plasează şi-l justifică pe autor în propria lui epocă, îl integrează în istorie şi-l situează firesc şi natural în sfera valorilor. Este singura modalitate ştiinţifică pentru că porneşte din interior, de la esenţă, de la cauză şi necesităţi, pentru a pune în evidenţă linia de forţă a continuităţii şi primenirii creaţiei. A doua cale ar fi sfidarea mentalului specific şi abordarea problemei de pe poziţia net diferenţiată a altui mental. Pe scurt, se verifică întrebarea: mai pot fi citiţi astăzi, cu interes pentru cultură, Homer, Ovidiu, Corneille, Cervantes, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi (şi curînd lista va continua cu Baudelaire, Proust, Dostoievski, Joyce, Faulkner, Borges etc.)? Ar fi, cum se spune, o poziţie "critică", "independentă", "fără prejudecăţi". Lăsăm la o parte falsitatea acestor termeni şi constatăm eroarea totală a acestei direcţii, de altfel foarte la modă, cel puţin la noi. Ea nu porneşte din interior, de la esenţă, de la valoare, ci din exterior, şi se bazează ori pe neştiinţă ori pe interese aculturale (mai precis aculturaţie)

şi politice. A judeca un mental prin altul înseamnă să-l deformezi. Aşa a procedat celebra şcoală antropologică engleză de la Andrew Lang la Frazer, care trata marile culturi prealfabete ale omenirii cu instrumentele teoretice ale omului modern, ca în laborator, şi ajungea la constatarea că miturile trebuie considerate simple aberaţii. A replicat şcoala sociologico-ritualistică a lui Durkheim şi Van Gennep. Ei au demonstrat că gîndirea fantastică (sau "sălbatică", Lévi-Strauss) a mentalităţilor tradiţionale are la bază structuri coerente care dezvăluie o logică impecabilă şi o morală ideală. Fiţi atenţi! De atunci, şcoala antropologică engleză, arogantă şi elitistă a murit. Marea operă, *Creanga de aur* a lui Frazer, cea mai citită carte a începutului de secol, s-a transformat în material brut, cu destinaţia arhivă. Ce s-ar întîmpla dacă un ins foarte civilizat din zilele noastre, cunoscător ideal al poeziei moderne, dar fără nici o tangenţă cu antichitatea, ar încerca vă valorizeze *Iliada* pentru cititorul contemporan obişnuit. Fireşte, ar fi un eşec măreţ. Experienţa ar duce la acelaşi rezultat negativ în legătură cu Dante, Shakespeare, Goethe şi, de ce nu, Eminescu; aceasta numai datorită erorii metodologice şi de gîndire. Cazul Nietzsche rămîne unic în felul său şi, poate, tocmai de aceea pilduitor. El a făcut afirmaţia şocantă că modernul Wagner nu este muzician. Compoziţiile sale acţionează ca nişte narcotice; dacă le asculţi nu te mai poţi întoarce la altă muzică. Prin asta filozoful nu a negat valoarea lui Rossini ori a lui Beethoven. A spus doar atît: *e altceva.*

Scriind aceste rînduri vreau, de fapt, să spun că nu înţeleg în ruptul capului campania zgomotoasă şi penibilă ce se duce împotriva lui Eminescu, din decembrie 1989

încoace. I se caută poetului "pete mici şi mari scandaluri" doar-doar s-o găsi un motiv pentru a-i fi dată jos statuia. Protagoniştii nu realizează un lucru foarte simplu: nici măcar nu sînt originali. Dacă stăm strîmb şi judecăm drept, prima dată au făcut-o comuniştii. Ei l-au scos din manuale, l-au încărcat cu epitete denigratoare, l-au trecut în josul paginii. Pe soclul rămas gol, l-au aşezat în locul lui Eminescu, aşa cum se încearcă şi acuma, pe A. Toma, autorul poemului *Secerişul roşu*, sau cam aşa ceva. Rezultatul se cunoaşte: A. Toma a intrat în completă uitare, pentru că minciuna are picioare scurte. Se mai pretinde că mitul Eminescu, chipurile lansat de comunişti (i-auzi!), i-ar teroriza crunt pe tinerii poeţi de astăzi, iar ei se află în teribilă căutare de identitate şi n-o pot găsi. O fi aşa, dar ce vină are Eminescu? El este departe, în timp şi în spaţiu. De altfel, cîrcotaşii nu sînt nici de data aceasta originali. Nu întreprind nimic nou. Nevoia de desprindere de "curentul Eminescu", de delimitare şi chiar de ruptură a exprimat-o prima dată, cum am spus, Al. Vlahuţă. El nu a făcut-o cu răutate şi persiflant, ci în sprijinul creaţiei, cu dragoste faţă de marele înaintaş, cu încredere şi speranţă în ziua de mîine. Să se reţină că însuşi Titu Maiorescu, atent la "tot ce mişcă-n ţara asta", a subscris tacit la gestul revoluţionar al poetului Vlahuţă. El însuşi l-a promovat pe P. Cerna ca pe un reprezentant al posteminescianismului. Mai deranjează şi faptul că Eminescu este *unic*. Păi, domnilor, aceasta este situaţia! Unic în felul său, cum v-ar spune-o Maiorescu. Poate nega cineva că Dante este cel mai mare poet al Italiei?, Shakespeare, cel mai mare dramaturg al lumii, Goethe, întîiul german? Eu nu aş putea jura că Goethe l-ar întrece pe Beethoven. Problema nici nu trebuie pusă astfel; nu are bază logică. Poate

Eminescu să nu fie bucuros de propria sa performanţă, aceea a unicităţii. Fiind cunoscută generozitatea lui ar fi rostit şi el asemenea lui Alecsandri: "E unul care cîntă mai bine decît mine?" nu s-a întîmplat pînă acum. Încercaţi dumneavoastră, domnilor cîrcotaşi. Mă tem, însă, că vă e tare greu.

Résumé

Le syntagme maïorescian "homme de son temps" ou bien moderne, qui renvoit directement à Eminescu, est définitoire pour la compréhension de la destinée existentielle de toute personnalité créatrice. Le poète a représenté sa propre génération par ses faits fondateurs de culture ce qui assure le droit à la posthumité. En tant que "homme de son temps" Eminescu prend ses distances par rapport aux générations anterieures ou bien postérieurs pour que les successeurs, à leur tour , affirment d'une manière créatrice l'individualité caractéristique à l'époque oú se sent impliqué.

Adevărata esență a lui Hyperion (Luceafărul ca natura-naturans)

Leonida MANIU

În genere, toate studiile care într-un fel mai general sau mai special au atins problema naturii în poezia eminesciană n-au văzut în ea decît ceea ce și este de fapt, o natura naturata, adică o parte din ansamblul creațiilor existente. "Prin natura naturata – scrie Spinoza în *Etica* sa – înțeleg tot ceea ce derivă din necesitatea naturii lui Dumnezeu (termen identic în filozofia sa cu cel de substanță, n.n.), ori din fiecare din atributele lui, adică toate modurile atributelor lui Dumnezeu, întrucît sunt privite ca lucruri care sunt în Dumnezeu și care nu pot nici să existe, nici să fie concepute fără Dumnezeu".[1] În felul acesta, sfera conceptului de natura naturata este mult mai largă decît cea pe care o are în vorbirea curentă noțiunea de natură. Raportul logic între realitățile desemnate de cei doi termeni nu poate fi altul decît cel dintre parte și întreg. Ființa umană, cu toate însușirile sale, este însă o altă ipostază a ceea ce am numit natura

---

[1] Benedict Spinoza, *Etica*. București: Editura Științifică, 1957. p. 70-71.

naturata. "Intelectul actual – observă acelaşi filozof – fie finit, fie infinit, ca şi voinţa, dorinţa, iubirea şi altele trebuie atribuite naturii naturate ...".[2] În sfîrşit, lucrurile reprezintă alt mod de a fi al aceleiaşi naturi. Toate acestea se aseamănă unele cu altele în viziunea lui Spinoza – întrucît cauza care le-a determinat apariţia nu se află în ele, ci în afara lor.

Natura eminesciană propriu-zis (pădurea, poienile, izvoarele, luna, stelele, gîzele etc.) poartă însă însemnele eternităţii, dăinuie parcă din timpuri imemoriale şi pare să dureze veşnic. Ea reprezintă aspectul durabil al naturii naturata, în vreme ce omul ilustrează cealaltă faţă a sa, vremelnicul. Codrul îi destăinuie poetului revenit pentru o clipă în împărăţia lui, acest adevăr amar:

"Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămînem."

Permanentul şi trecătorul care, din perspectiva propusă mai sus, ca şi din cea a oricărei viziuni dialectice asupra existenţei, sunt manifestări complementare ale aceleiaşi substanţe, pot fi substituiţi aproape exact, în poezia lui Eminescu, cu natura şi omul. În consecinţă, comunicarea între domeniile lor se face în chip firesc şi necesar. Astfel, alături de om, natura se pătrunde şi se îmbogăţeşte cu tot freamătul trăirilor sale, iar, în mijlocul naturii, omul, a cărui esenţă se dezvăluie în toată întinderea şi adîncimea ei, învaţă să transforme clipa în eternitate.

În *Luceafărul*, relaţia om-natură pare a evolua, după primele strofe, pe coordonatele cunoscute. O "prea

---

2 Benedict Spinoza, op. cit., p. 70-71.

frumoasă fată" de împărat priveşte de la fereastra iatacului său cum, în depărtări, peste nesfîrşirea mării, pe ale cărei unde trec "corăbii negre", "răsare şi străluce" călăuza acestora, Luceafărul. Povestea ei pare a se desfăşura într-un cadru (de natură) asemănător cu cel existent în alte poezii. În mod neaşteptat însă, tocmai prin atingere cu acest cadru, înfloritoarea sa tinereţe este cutremurată de o stranie înfiorare, ca şi cum asupra-i ar fi acţionat legile altui univers. Explicaţia faptului ne-o oferă poema însăşi. Privindu-se nopţi de-a rîndul, fata şi astrul se îndrăgostesc unul de celălalt. Această stare s-ar fi putut deci motiva prin sentimentul necunoscut care se trezeşte în sufletul ei, însă nefirescul care o învăluie nu-şi are obîrşia în zonele omenescului. Iubirea care se aprinde în Luceafăr făcîndu-l să-şi schimbe pentru o clipă cursul, este copleşitoare pentru fată, întrucît este închipuită ca o putere cosmică. Nici un alt poet în afară de Dante (ultimul vers al *Divinei Comedii*, "iubirea ce roteşte sori şi stele", este o glorificare a forţei sale universale) şi de Eminescu n-au izbutit să transpună mai elocvent, în imagini artistice grandioase, nelimitata ei tărie. La cele două chemări ale iubitei, Luceafărul răspunde întrerupîndu-se succesiv din unirea unor elemente naturale care se opun, cerul şi marea, soarele şi noaptea:

"El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Şi s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare;

Şi apa unde-au fost căzut
În cercuri se roteşte,

Şi din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr creşte."

....

"Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă."

Extraordinara energie cu care roteşte elementele naturii pentru a deveni om, apoi cuvintele prin care se angajează să-şi ducă iubita în lumea lui şi s-o facă stăpînă peste adîncurile oceanice sau s-o transforme în stea, ca şi repeziciunea cu care străbate nemărginirea, nu mai sunt atribute ale cunoscutului cadru natural din lirica eminesciană. Luceafărul nu este ceea ce pare a fi la început sau, altminteri spus, nu mai reprezintă un component al naturii naturata, ci întruchipează însăşi forţa creatoare universală, acea natura naturans ale cărei manifestări nu mai depind decît de propria sa raţiune. "prin natura naturantă – afirmă Spinoza – trebuie să înţelegem ceea ce este în sine şi se concepe prin sine, adică acele atribute ale substanţei care exprimă o esenţă eternă şi infinită, adică pe Dumnezeu, întrucît este considerat cauză liberă".[3] Cele două întrupări ale Luceafărului nu sunt, din unghiul pe care l-am propus, decît o elevată reprezentare artistică a unei astfel de

[3] Benedict Spinoza, op. cit., p. 70-71.

"propoziţii" filozofice. Ca atare, adevărata esenţă a Luceafărului pare a fi cuprinsă în sfera semantică a acestei sintagme, iar apropierile lui de Pluton, de Orfeu, de Arhanghelul Mihai ori de Satana sunt în firea lucrurilor, întrucît acesta poate apărea în fiecare din aceste ipostaze şi încă în multe altele. În mod identic, drumul astrului spre Demiurg, simbol al puterii primordiale de creaţie, reflectă în fond, aceleaşi idei, putînd fi interpretat ca o călătorie sau ca o întoarcere a acestuia spre propria-i conştiinţă. Identitatea de substanţă dintre Hyperion şi Demiurg este proclamată de către Creatorul însuşi, prin utilizarea formei de plural, persoana întîia a pronumelui personal, "Noi nu avem nici timp, nici loc".

Din această perspectivă, apropierea dintre fată şi Luceafăr devine cu neputinţă. Este, în primul rînd, de neconceput, întrucît – după plastica exprimare a lui Tudor Vianu – într-un caz avem de-a face cu "natura considerată în rezultatele forţelor plastice care o activează", adică cu natura naturata, iar în celălalt cu "aceste forţe lucrînd în sînul naturii ele însele"[4], respectiv, natura naturans.

Se pare că există totuşi o situaţie în care povestea de dragoste ar fi putut avea un sfîrşit fericit, adică ar fi putut deveni o realitate în măsura în care dragostea Cătălinei n-ar fi fost atît de prudentă, deci atît de lipsită de încărcătura spirituală a celor capabili de dăruire pînă la sacrificiu. Încă de la Platon,[5] iubirea a fost concepută ca o formă de creaţie

---

[4] Tudor Vianu, *Curs de estetică* (note stenografiate). 1944-1945. p. 118-119.

[5] Nu-i vorba numaidecît de cele două modalităţi de iubire concepute de către Platon, "iubirea senzuală" care "creează vulgar" şi "iubirea ideală" care "creează în frumos şi bine", ci de capacitatea de spiritualizare a marii iubiri în genere.

şi ca atare tocmai prin mijlocirea acestei spiritualizări, eroina, transfigurată şi ridicată în zonele superioare ale sentimentului, ar fi putut să se integreze în ritmul de creaţie universal. Deşi, în fulgerarea cîtorva clipe, Cătălina pare s-o dorească cu adevărat, totuşi, dintr-o anume inerţie sufletească, în care se întrevăd limitele condiţiei sale, ea nu se poate sincroniza niciodată cu bătăile acestui ritm sacru şi, înspăimîntată de zarea eternităţii, renunţă la iubitul său ceresc, mulţumindu-se doar cu o vagă aspiraţie spre înalt şi cu o fericire firească pe care o poate dobîndi alături de o fiinţă identică sieşi. În ceea ce priveşte Luceafărul, textul eminescian nu lasă să se întrevadă nici o posibilitate care ar putea prilejui reflecţii asupra unei eventuale abateri a acestuia de la menirea sa. Datorită energiilor cosmice pe care le reprezintă ca şi modului exemplar în care se manifestă pretutindeni, acesta n-ar fi putut dobîndi niciodată "chipul de lut" pe care s-a străduit să-l capete.

Astfel, dacă natura naturata, în ipostaza pe care o numim cu termenul care în mod constant desemnăm natura, îi este binevoitoare omului, natura naturans îl atrage şi-l umple de spaimă totodată, aşa cum pe frumoasa fată de împărat o încîntă strălucirea Luceafărului, dar o înfioară cele două întrupări ale sale. În final, cînd Luceafărul redevine element al cadrului (stea), în care are loc idila Cătălinei cu pajul, el nu se comportă ca celelalte elemente ale naturii eminesciene în atari momente, ci rămîne distant, indiferent, "rece". În felul acesta, Eminescu intuia una din cele mai expresive modalităţi artistice de a pune în lumină ideea fundamentală a poemei, distanţa enormă care separă geniul de omul de rînd.

În acelaşi timp, din unghiul acestor concepte (utilizate mai ales de gîndirea filozofică preocupată de o explicaţie

materialistă a devenirii lumii) se pot desprinde cîteva sugestii fecunde, referitoare la geneza lucrării, a chipului în care a fost posibilă transformarea zmeului din *Fata-n grădina de aur*, în Luceafăr, simbol al geniului. Momentul decisiv al trecerii de la basmul versificat la poemul filozofic pare a fi similitudinea pe care o întrezăreşte, la un moment dat, poetul între zmeul ce întruchipa o forţă naturală şi ideea de geniu în concepţie kantiană. Pentru filozoful din Königsberg, puterea de plăsmuire a geniului era un fel de prelungire a forţelor creatoare ale naturii. Evident, faptul nu presupune numaidecît o negare a înrîuririi concepţiei schopenhaueriene despre geniu asupra gîndirii poetice eminesciene, ci, dimpotrivă, ne permite înţelegerea mai adîncă a genialităţii, prin asimilarea ambelor concepţii despre geniu într-o viziune originală şi unitară, nutrită din propria-i experienţă. Astfel, conform *Luceafărului*, geniul nu poate fi considerat decît ca însumarea într-o unitate deplină a vigorii şi spontaneităţii naturii (Kant) cu înălţimea unei atitudini contemplative şi dezinteresate (Schopenhauer). Dar definirea geniului în spirit eminescian este în fond o altă chestiune.

În esenţă, departe de a pune interpretarea *Luceafărului* sub semnul filozofiei lui Spinoza sau a oricărui alt filozof care a folosit astfel de concepte cu o încărcătură semantică prielnică exegezelor poetice, se poate constata cum considerarea unor opere de artă din perspectiva unor concepte adecvate conţinutului acestora, nu denaturează esenţa ideii lor generatoare, ci, dimpotrivă, o adînceşte îmbogăţind-o cu sensuri sau înţelesuri noi.

The True Essence of Hyperion

Essentialy, starting from the distinction made by Spinoza between natura naturata and natura naturans, the present study reveals the way in which Luceafărul (The Morning Star), far from being an element of the usual natural world, a natura naturata, is in the fact a primordial constructive power, a natura naturans. From this point of view, the transformation of the fire – breathing dragon from his initial poem The Girl in the Golden Garden, in to a Luceafăr, the symbol of genius, finds itself a full justification.

Intertextuarea faptului de cultură în poezia lui Eminescu

Viorica S. CONSTANTINESCU

În "poeticul labirint" al textului eminescian, una dintre sursele *arcanicului*, încifrării – cu *ingenio* şi *agudeza*[1] specifică tuturor alexandrinilor – este implicarea faptului de cultură.

"Cultismul" autorului lui *Memento mori*, dincolo de *Bildung*-ul său (el a început prin a fi elev al lui Aron Pumnul – profesorul format în atmosfera filolatinismului de la Cernăuţi), ţine şi de cultura poetică. În această ordine a creaţiei, trei sînt modelele lui Eminescu: neoclasicismul german, cel goethean cu deosebire, patruzecioptiştii caracterizaţi şi elogiaţi în *Epigonii*, Odobescu – alexandrinul prin excelenţă, cel ce a poetizat ştiinţa şi a făcut proză din ştiinţă, "băutorul de ambrozie", enciclopedul, în sfîrşit, cel "incapabil" de a scrie *Cartea* visată despre vînătoare, centrată pe trei întruchipări ale

---

[1] Termenii aparţin lui Baltazar Gracián, *Ascuţimea arta ingeniozităţii*, Bucureşti, Humanitas, 1998.

artei antice şi antichizante (*Diana cu ciuta*, *Diana din Poitiers* a lui Goujon, *Sfîntul Hubert* al vînătorii de Dürer) -, precum şi contemporanii poetului din Europa.

Să nu pierdem apoi din vedere faptul că autorul *Dianei* (1881-1882) a fost contemporan cu apariţia şi dezvoltarea a două mari curente lirice cu arie de răspîndire continentală – parnasianismul şi simbolismul: "Parnasul contemporan" apare în 1863, iar 1885 e considerat drept anul triumfului simbolist.

"Ultimul mare romantic european" avea înaintaşi foarte cultivaţi (de la Asachi, la Heliade şi Odobescu) în propria sa cultură, dar şi contemporani francezi, germani, italieni, englezi ce urmau direcţia tradiţională a poeziei "artificioase" (constante stilistice, "tipare") de tip alexandrin.

În ce priveşte "cultismul" clasicităţii germane, o dispunere "paralelă" a mai multor poeme eminesciene şi a tragediei *Faust* ar facilita mai adecvata situare a autorului *Odei în metru antic* în descendenţa ei creatoare şi în contextul neoclasicismului european[2] (persistent de-a lungul unui veac, pînă către 1900), dar nu numai, întrucît numeroşi contemporani ai poetului, parnasienii mai ales, erau şi ei îndatoraţi clasicismului weimarian.

Se cuvine să remarcăm, de asemenea, faptul că încifrarea textului poetic prin recursul la mitologia greco-romană, prin interesul pentru religie şi filosofie, prin amestecul, adesea derutant de aluzii culturale, de cunoştinţe din diverse domenii ale ştiinţei devenise o practică literară la modă, după 1860. În acelaşi timp, ea însemna o revenire la, o reluare a

---

[2] Despre acest *neoclasicism* s-a discutat mai ales în legătură cu artele plastice din secolul XVIII-lea şi al XIX-lea. Unii romantici au fost atraşi evident de tendinţa neoclasică.

unor tendinţe/obişnuinţe lirice mai vechi decît epoca lui Goethe şi Schiller: ele făceau parte din tehnica poeţilor alexandrini, a trubadurilor retorici, a autorilor renascentişti şi post renascentişti de tipul *concettiştilor* italieni ori *cultiştilor* spanioli; chiar unii barochişti sau autori de "poezie metafizică" par să se înserieze în această tradiţie.

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, reapare "concurenţa" şi contradicţia dintre *mimesis* şi *phantasia*, o dispută ce este tranşată, o dată cu generaţia lui Baudelaire, în favoarea celui de al doilea termen al "ecuaţiei". Poezia nu mai "imită", nu mai vrea să "imite", ea se "produce" din poezie, se oglindeşte în propriul ei chip, gîndeşte asupra propriei ei condiţii: cultura generează cultură, arta generează artă, iar autorul, un creator cult, intelectualizant, care nu renunţă totuşi la intenţia transmiterii unui *mesaj*, pare/vrea să pară un lucid spectator al actului său de creaţie.

Revenind la realitatea ermetizării textului eminescian şi la efectul actului încifrării asupra cititorului, credem că, mai ales astăzi, ar fi necesar ca orice ediţie, oricît de modestă, a *Poeziilor*, să fie însoţită de un glosar, mai mult, corpusul poemelor (şi al variantelor, în ediţiile destinate literaţilor şi specialiştilor în domeniu) să fie tratate filologic asemenea *Cărţii Cărţilor*, cu note amănunţite în josul paginii, iar acolo să se indice locul unde o imagine, un cuvînt, o aluzie "cultistă" revin/reapar în contextul operei. Nu ne-ar strica, de pildă, să ştim contextele în care apar la Eminescu cuvintele "liră", "harfă", "orgă" (pluralul "organe"), sau "stea", "candelă", "sfînt" ori din panteonul grecesc: Apolo, Diana, Venus, Endimion, Orfeu, Echo, Eol, ş.a.m.d.

Într-un volum publicat la Editura "Junimea" – colecţia "Eminesciana" (*Eminescu şi clasicismul greco-latin*, 1982) este reluat un articol al lui Cezar Papacostea din 1931. El scria într-un loc: "Alese cu *măiestrie, deşi în aparenţă cu o mînă neglijentă* (s.n.), aceste "imponderabile" mitice nu-s la dînsul ca la alţi poeţi latini (sic!) reci alexandrinisme; nu sunt sonorităţi – flatus vocis – găsite trudnic cu o condiţie obligată cîteodată să înlocuiască prin asemenea artificii ceea ce lipseşte din spontaneitatea adevărului inspiraţiei, ci valori estetice actualizate: sunt valori integrate în imperiul unităţii artistice a operei poetului". Că şi în cazul lui Eminescu, se mai pot găsi elemente pur ornamentale (se aplică butada la orice poet - "şi Homer doarme uneori"), trebuie s-o recunoaştem. Mai ales în poemele ocazionale din tinereţe, elevul lui Aron Pumnul foloseşte orgolios mitul la modul citaţional, bine integrat însă în text; el se joacă elegant cu variantele acestor mituri sau cu aluziile la istoria grecilor ori romanilor. În această fază, cititorul nu trebuie să devină hermeneut, legătura între genotext şi fonotext este foarte strînsă, cel care "textualizează" (receptorul), nu are decît să se informeze, el nu trebuie să-şi schimbe modul de a gîndi lumea.

Departe de alexandrinii extremişti (precum cultiştii secolului al XVI-lea sau poeţii simbolişti din direcţia mallarméană), mai aproape de neoclasicii germani, paşoptişti sau parnasieni, Eminescu nu elaborează genotexte cu număr infinit de fenotexte (Odobescu avusese ideea textului deschis prin nefinire). În poezia *Lumea îmi părea o cifră*, prima parte a versului 1 este un crez filosofic: "lumea îmi părea o cifră". Apoi urmează o cazuistică erotică, cea cunoscută de la petrachişti pînă

astăzi: apariţia iubitei care dă sens haosului interior şi exterior. Oricît de puţin ar fi cineva iniţiat în neoplatonismul romantic, tot ştie că ea, iubita este legată de Eros (mundan sau celest), că iubirea este atracţia întru armonie, în sfîrşit, că, prin iubire, şi lumea de jos şi cea de sus capătă sens, din haos se transformă în cosmos.

Dar ce vrea să spună poetul în emistihul "lumea îmi părea o cifră"? Tentaţia primă ar fi ca cititorul să se gîndească la concepţia parmenidiană: totul este număr. Dar atunci nu mai e explicabil haosul, urîţenia universală care-l înconjoară. Cifră, care vine de la arabul "sfr" (Curtius dezbate problema în celebra sa carte *Literatura europeană şi evul mediu latin*), înseamnă "zero", dar mai înseamnă şi nimic. Din nou jumătatea de vers rămîne suspendată, pentru că nimicul, din perspectiva atît la modă atunci şi atît de des elogiat de poetul român, este nirvana, idealul de perfecţiune. Nimicul nu poate fi nici urît, el este perfect, fără adjective. Cifră, însă, şi la Eminescu dar şi în unele traduceri ale cuvîntului (vocalizat diferit), înseamnă şi dezordine. Eminescu "implică" această conotaţie şi o reia în cel puţin două poeme cunoscute.

O nouă "lectură" ni se relevă cercetînd alte contextuări ale cuvîntului cifră ("sfr") şi derivaţii lui. Cifra este asociată cu litera, nu cu numărul şi cu noţiunea de carte: cartea de citit, cartea naturii, cartea sfîntă, cartea lui Dumnezeu ("iconomia" divină): "carte tristă şi-ncîlcită/Ci mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra" (*Epigonii*) şi: "O, cer tu astăzi cifre mă înveţi (*Memento mori*), toate sînt "sfr". El însuşi, într-una dintre "artele poetice", scrie că "poezia are a încifra nu a descifra" etc. Dar tot "cifra" conotează ideea de mesaj profetic, obscur, de ieremiadă. Lumea îi părea poetului "o profeţie amară". La sfîrşitul

acestor încercări de "descifrare" a poemului, ne dăm seama că n-am desluşit sensul versurilor "Lumea îmi părea o cifră/oamenii îmi păreau morţi/Măşti, ce rîd după comandă, cari ies de după porţi/Şi dispar – păpuşi măiestre, ce că sunt nici că nu ştiu/Şi-ntr-o lume de cadavre căutam un suflet viu". Într-un excelent studiu, ce prefaţează textul de care ne ocupăm, Monica Ilade Costea încearcă să dea o soluţie la aceeaşi enigmă: lumea ca cifră[3].

De altfel, concetti pe seama lui "sfr" se făceau încă în poezia manieristă din secolului secolele al XVI-XVII-lea. Un exemplu din G. Ph. Harsdöffer: "Ein O oder zero in den Zahlen/Ich bin bald fiel, bald nichts/bald wenig in der Zahlen" ("Un O mare sau zero între cifre/ Eu sînt cînd mult, cînd nimic, cînd puţin între cifre").

Articularea textului prin fapte de cultură (citate sau implicate în chiar structura de adîncime) branşează textul poetic la alte texte, îl relaţionează la marea cultură. Cînd descoperim la Eminescu un vers identic cu altul din Horaţiu, Catul sau poezia folclorică, nu trebuie să ne pierdem în explicaţii interminabile prin care să-l "absolvim" pe poet de vina că l-a "vorbit" cultura. Nu, cultura poetică şi cultura generală a marilor poeţi le-a favorizat conexarea într-un macrotext ce le asigură perenitatea. Izolaţi, necunoscuţi, neconexaţi, poeţii se pierd "în negura vremurilor". Toţi marii poeţi sunt, în parte, şi rodul unor "figuri şi forme ale memoriei generice în literatură"[4]. Există o presiune a culturii: ea vine, în

---

3 v. Mihai Eminescu, *Poezii.* Iaşi: Editura Institutului European, 1997 (colecţia "Cartea şcolarului grăbit").

4 Monica Spiridon, *Melancolia decadenţei.* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1989.

Europa, din *Biblie, mitologie* şi din poveştile adunate, într-un tîrziu secol XIX de Fraţii Grimm.

Ambiguizarea prin cultură la Eminescu, la fel ca şi la toţi marii poeţi, creează acea tensiune – atît de necesară artei – între text şi actul textualizării. Cum remarcam, Eminescu nu ocoleşte "metoda" intruziunii citaţionale a faptului de cultură: "P-ici pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată/Dintr-un *Carmen saeculare* ce-l visai şi tu odată" (trimitere la imnul liturgic al lui Horaţiu din *Ode* IV, cîntat de 27 de fete şi 27 de băieţi nobili în cinstea zeilor, la începutul lunii iunie, anul 17 d. Cr.; sau: "Şi-aduce aminte că-n cerul deschis/Văzut-am un geniu cîntînd *Reveria* (sic!)/Pe-aripă de aur c-un *Ave-Maria* (sic!)" (Perpessicius, varianta din 1869 – *La o artistă*). *Ave Maria*, cîntec religios plin de armonie, aparţinînd mariologiei medievale, este conexat izologic cu aripa de aur care aminteşte harfa de aur, simbolul armoniei (opus harfei zdrobite, sfărîmate, simbolul dezarmoniei cosmice).

Maria → Reveria → aripa de aur → harfa de aur → armonia

astfel se obţine conexarea interioară a poeziilor atît de lucrate de poet. Nimic nu este întîmplător, chiar în prima lui poezie publicată.

Rămînînd la simbolul harfei, întrebarea care se pune imediat este: de ce Orfeu o aruncă în mare, nu în "caos"? "Iar pe piatra prăvălită, lîngă mare-ntunecată/Stă Orfeu, cotul în reazim pe-a lui arfă sfărîmată// ... De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cîntări îmflată/Toată lumea după dînsa de-al ei sunet atîrnaţi/Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut", scrie Eminescu. Dar Orfeu azvîrle harfa în mare. *Marea* înseamnă viaţă, mişcare, din mare se născuse

Grecia ("Astfel Grecia se naşte din întunecata mare"), iar *harfa* – cîntec, armonie, artă. Ca toţi neoclasicii, ca Goethe sau Odobescu, Eminescu credea în "reînvierea" lumii ("de-al ei sunet atîrnată"), prin revenirea la valorile culturii desăvîrşite, cea a Greciei antice. Tot din *Memento mori*, la modul includerii ca citat, amintim şi celebrul vers ce caracterizează (şi justifică soarta "jidovimii"): "Dar a venit judecata şi de sălcii plîngătoare/ Cîntăreţul îşi anină arfa lui tremurătoare". Celebrul verset din psalmul exilului, 136, este aproape literal reluat de poet din *Biblie*.

Trei zeităţi greceşti apar cel mai des în poezia eminesciană: Diana (imaginată în stil rococo), Venus (Venera, Sfînta Vineri) şi Apolo.

Diana este conexată mai ales lunii: apare o aluzie la mitul lui Endimion ("Şi numai tu gîndeşti aiurea /Ca tînărul Endimion") – *Diana*. Într-o poezie postumă *De-oi adormi*, poetul adjectivează personificant luna pe care o numeşte *atotştiutoare*. De ce "atotştiutoarea"? Luna – Diana – Deliana era, ca şi Apolo, zeiţa oraşului Delfi unde se afla celebrul oracol al Pitiei. Încifrarea intelectualizantă, cultistă este evidentă în această ecuaţie: lună = oracol.

În *Scrisoarea V* întîlnim următoarea adjectivare a zeiţei Venus: "Aşa că, închipuindu-ţi lăcrimoasele ei gene/Ţi-ar părea mai mîndră decît Venus Anadiomene". Puţini sunt cei care ştiu deosebirea dintre Venus-romana, Venus-alexandrină, Venus din Milo, Venus Anadiomene şi Afrodita. Din necesităţi de prozodie, era preferată "Anadiomene" care rimează cu gene; izologic, Venus Anadiomene, care este de fapt Venus cea născută din mare, Afrodita la greci, se potriveşte cu lăcrimoasele gene. Se ştie că romanii au avut la început pe Venus ca

zeiţă a căminului, cu aceleaşi atribuţii ca Versta sau Vesta slujită de vestale şi că, mai tîrziu, sub influenţa alexandrismului elenistic, Venus a fost conotată erotic şi a devenit zeiţa iubirii şi la romani. Un rudiment al conotaţiilor romane îl păstrează Sfînta Vineri a lui Eminescu. În *Crăiasa din poveşti*, ea este, nici mai mult nici mai puţin, protectoarea magică a îndrăgostiților: "Ca să iasă chipu-n faţă/Trandafiri aruncă tineri/ Căci vrăjiţi sunt trandafirii/ De-un cuvînt al Sfintei Vineri". Se stie că trandafirii erau (potrivit şi *Metamorfozelor* lui Ovidiu) florile lui Venus şi că, prin transformarea pe care zeiţa iubirii a suferit-o, recuperată de cultul mariologic, trandafirii au devenit şi florile Mariei. Lanţul izologic devine astfel:

Afrodita – Venus Anadiomene – Vesta – Maria – iubire – armonie.

Nu trebuie să reducem "cultismul" eminescian la pasiunea lui pentru cultura greacă, *Biblie*, egiptologie, ş.a. Se ştie că poetul cunoştea bine istoria şi literatura românească. Nu angajăm o discuţie mai amplă asupra caracterizării pe care o face poetul unui predecesor, encicloped ca şi el (l-am numit pe Heliade), întrucît despre "delta biblicelor sfinte" ar trebui scris un studiu aparte (şi s-a şi scris, de n-ar fi să-i amintim decît pe G. Călinescu şi Dimitrie Popovici), ci remarcăm doar stranietatea adjectivării lui Ţichindeal, "gură de aur". Îl cunoaştem pe Ioan gură de aur, dar nu ştim să fi scris Ţichindeal poezie moralist-liturgică. N-a scris, dar l-a tradus pe Dositei Obradovici – autor de predici creştine, inspirate din Ioan gură de aur – la 1802, la Buda, sub titlul *Adunare de lucruri moraliceşti*, la vremea aceea un eveniment de limbă română.

La fel de conotant este şi versul celebru din *Doina*: "Numai umbra spinului/La uşa creştinului". Dacă n-am şti izbucnirile xenofobe ale poetului, mai ales în publicistica sa, ne-am gîndi doar la spin ca simbol al sărăciei. Comparînd însă versiunea "oficială" cu variantele, vedem că acolo poetul îl numeşte pe "spin"- jidovul cămătar sau negustor, mereu la uşa creştinului ce cumpăra pe datorie.

Semnalarea cîtorva fapte de cultură intertextuate de poet, de cele mai multe ori, cu bună ştiinţă, nu este o încercare disperată de a-l mai încărca pe Eminescu (şi aşa sufocat de atribute) cu încă unul. Am vrea doar să amintim, pe de o parte, interdependenţa dintre cultura de excepţie a poetului şi opera lui poetică, pe de o parte să pregătim solul integrării lui mai concrete în marile tendinţe ale culturii europene. Şi nu în ultimul rînd, gîndindu-ne la "spontanii" şi mult prea "naturalii" poeţi de azi, să le amintim că, pentru a fi nou, trebuie să fii vechi (paradoxul nu ne aparţine). Aşa a fost Eminescu – poetul şi toţi marii poeţi: noi pentru că ... erau "vechi".

L'intertextualité du fait de culture dans la poésie de Mihai Eminescu. (*Résumé*)

Malgré les apparences, la poésie de Mihai Eminescu n'est pas "transparente" que pour les lecteurs qui, emportés par la musique sous-jacente du texte (résultée de la récurrence des motifs, des "mots clé" – "étoile", "ange", "lyre", "triste", "grand", "diamant", "or", "tilleuil", etc. – de l'euphonie intérieure ou prosodique) laissent leur echapper les sens profunds du poème.

Les diverses contextures dea mots clé, des éléments de la mythologie classique gréco-romaine (provenus soit de la

formation de l'adolescent, qui étudie avec Aron Pumnul à Tchernovtsy, soit de l'influence du néoclassicisme allemand de Goethe ou de celui du Parnasse), des connaissances d'indianisme, d'égyptologie, de néoplatonisme (des courants qui caractérisent la lyrique du Parnasse et du symbolisme) conduisent à une extension sémantique du micro-texte (le poème) ou macro-texte (l'oeuvre dans son ensemble) qui contredit les statistiques appréciant le lexique du poète, relativement restreint (5000 mots).

Le Parnasse et le symbolisme contemporains de poète, le néoclassicisme de Goethe et le romantisme allemand, anglais, italien se trouvent dans une synthèse parfaite dans l'oeuvre de Mihai Eminescu.

La préférence pour une poésie élitaire, dans le contexte de la lyrique européenne, écrite pour des lecteurs raffinés, créée par des artisans "inventifs" et cultivés qui "s'amusent" avec les idées et les mots, était "en vogue". Eminescu ne pouvait pas rester hors de son temps.

Le poète roumain est une exemple pour les phénomènes artistique des cultures "marginales" où la chronologie européenne n'a plus de sens car ces cultures progressent par bonds, produisant, pendant leurs moments fastes, des créations géniales issues des étapes brûlées, pour qu'elles puissent après retomber dans le silence des épigones.

La présente étude analyse quelques faits de culture "intertextualisés" non seulement par l'orgueil du poète le plus cultivé mais aussi par son désir, déclaré théoriquement, de chiffrer, d'obscurcir le texte poétique, de lui détourner le sens d'une romance mélodramatique vers une profondeur caractéristique à la méditation philosophique, et, finalement, "l'ornementer" tout simplement pour le sauver du banal. De ce point de vue, Eminescu s'inscrit dans le "pattern" esthétique alexandrin, dans un alexandrinisme "sans rivages".

Făt-Frumos şi proba contextului ideologic

Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi

Fiind o enclavă mitică în lumea lui hic et nunc, de care aparţine – ca făptură empirică – povestitorul (ca şi receptorul, de altfel), basmul presupune (la modul imperativ-indiscutabil) un ritual al trecerii de la un sistem de gîndire la altul. Strategia de "punere în pagină" a poveştii se bazează – cît se poate de firesc, aşadar – pe o redimensionare a cadrului evenimenţial, pe ceea ce, prin contribuţia preţioasă a limbajului computaţional, s-ar numi resetare. Semnalul magic este diferenţa calitativă marcată pe coordonata temporală prin mijloace lexico-gramaticale. În Făt-Frumos din lacrimă, acest spaţiu tranzitoriu dintre ceva şi altceva, dintre sacru şi profan, este dominat de iradierile semantice ale cuvîntului vreme, care – faţă de perechea lui (parţial) sinonimică timp – are drept semn distinctiv perisabilul, schimbarea, (pe)trecerea.

"Vremea veche" în care se proiectează povestea eminesciană este o sintagmă care se desparte curînd de indeterminarea cvasi-absolută indusă de formula populară tradiţională "a fost odată (ca niciodată)", pentru a se

consacra, în schimb, prin contaminarea cu mitul christic. Miraculosul obişnuit în fiece basm se dezvoltă aici într-un context spiritual creştin, dar care îşi păstrează rădăcinile într-o mentalitate arhaică. Atît cît este, paradoxul acesta "doctrinar", bizara – în aparenţă – fuziune a elementelor "păgîne" cu cele creştine, departe de a da seama de o anume "ceaţă conceptuală" ducînd la hibridare stîngace, este semnul unei căutări (= "vînarea" sensurilor profunde) ce se desfăşoară continuu, fără sincope, deasupra condiţionărilor istorice, deasupra oricărei crize spirituale – ori precipitări (în accepţiunea din limbajul alchimic).

Basmul bihorean din care Eminescu a preluat cîteva (mini)nuclee tematice îl numeşte explicit pe Christos: "Dumnizó alduiítu" (T.T., 1961, p. 189). Însă – nu întîmplător – Eminescu foloseşte doar denominaţia generică Dumnezeu, pe cea eliptic-evocatoare Domnul şi determinările de tip contextual – contextul fiind aici unul cultural, generat de scrierile nou-testamentare. Se părăseşte, astfel, cronologia "reală", istorică, practică, uniformă (la modul linear) şi ireversibilă. Succesiunea evenimentelor urmează logica unei cauzalităţi interne; operînd cu raporturi temporale, povestea se situează, de fapt, în perfectă acronie. În regim mitic, iată, e deplin acceptabil ca episodul resuscitării miraculoase a lui Făt-Frumos prin intervenţia lui Iisus care "îmbla încă pe pămînt" să fie ulterior (în cronologia obiectivă a basmului) secvenţei centrate pe "icoana îmbrăcată în argint a Maicei durerilor". Ieşirea din istorie şi intrarea în mit reprezintă o operaţiune delicată şi difiailă, mai ales din perspectiva raportului între libertate şi constrîngere, pe care subiectul cunoscător trebuie să-l conştientizeze şi să şi-l asume. Literatura SF ne reaminteşte stăruitor că orice

teleportare, orice transfer în alt spaţiu, în alte dimensiuni, trebuie să respecte nişte reguli stricte. Aceste norme vizează păstrarea integrităţii desăvîrşite a fiecărei lumi vizitate/explorate. Orice alterare (prin contaminare) a modului particular de funcţionare a lumii respective, orice intruziune în sistemul specific de legi care o pun în mişcare, este o infracţiune, pentru care consecinţa punitivă cea mai blîndă este eşecul întreprinderii. Îndrăzneala elanului spiritual are sens doar dacă se lasă modelată de supunerea la obiect.

Dacă Eminescu a înţeles că basmul nu are a suferi vreo constrîngere ideologică, de nici un fel, cititorilor săi – chiar şi unora (mai mult sau mai puţin) avizaţi – le-a fost mai greu să perceapă întotdeauna acest adevăr elementar. În virtutea dreptului la liberă interpretare, s-a purces cu voioşie – ori "numai" cu hotărîre – la redimensionări succesive ale mitului eminescian, în funcţie de o "necesitate istorică" sau alta. Cu intenţii curate ori nu, din interes personal sau colectiv-partinic, din obtuzitate, înverşunare monomană, lipsă de discernămînt, sau din candoare intelectuală, Eminescu a fost identificat, rînd pe rînd, ca precursor şi/sau partizan al unor orientări ştiinţifice, culturale, politice dintre cele mai diverse. "Emblema spiritualităţii naţionale" – cum ne place atît de mult să spunem – a devenit, din vina noastră exclusivă, o statuie găunoasă, un pretext de înşăilare a clişeelor bombastice şi jenante, care fac din Eminescu un star democratic şi accesibil – ca orice vedetă de cinema sau sportivă –, o glorie ameninţată de caducitate, necesitînd periodice scoateri de la naftalină, cu tot fastul, la ocazii consacrate. Inerţiile interpretative sînt la fel de nocive ca şi orgolioasele lecturi à rebours ambiţionînd să

recompună, la modul frapant, "chipul lui Eminescu azi". "Eminescu pe înţelesul tuturor" şi la îndemîna oricui este o imagine tot atît de falsă ca şi aceea a unui Eminescu abscons, esoteric, absolut de nepătruns. Cert este că textul eminescian, în genere, are o soartă singulară în spaţiul românesc, prin faptul că, în plan pragmatic, suferă o presiune contextuală uriaşă, deformatoare. Pentru că e "al nostru" fără scăpare, pentru că am decis că el ne reprezintă în ce avem noi mai specific, Eminescu e pus mai mereu în situaţia de a demonstra – redundant – această idee devenită axiomă. Aşa că numele lui este ataşat cu nonşalanţă la tot felul de elucubraţii – care nu sînt, în fapt, decît proiecţii, imagini fantomatice a ceea ce sîntem noi într-un moment sau altul. Ironia – sau poate un fel de poetic justice – face, însă, ca a demonstra să aparţină la origine aceleiaşi familii lexicale ca şi cuvîntul monstru.

Dinspre anul (mai mult sau mai puţin) de graţie 1964, se avîntă, viguros şi sprinţar, către zilele noastre, o astfel de arătare ilară, dar şi dătătoare de fiori (tainici ori nu prea) – ne referim la o dramatizare radiofonică a basmului Făt-Frumos din lacrimă, un model desăvîrşit a ceea ce s-ar putea numi "Eminescu ad usum prolētārii". Deşi la vremea aceea existau ediţii corecte ale acestui basm – două chiar în colecţii de largă circulaţie, destinate tinerilor cititori – textul propus spre difuzare radio este considerat nesatisfăcător în forma lui originală, drept care este încredinţat spre retuşare unei persoane serioase, dedicate şi cu spirit de răspundere. Mircea Ştefănescu, au(c)torele dramatizării în discuţie, se dedică plin de rîvnă meşteşugului croşetării – şi ca strategie a decupării porţiunilor de text "necanonice" (şi, deci, indezirabile),

dar şi ca îndeletnicire în care de obicei excelează bunicuţele cu mai puţine (alte) treburi de făcut prin casă, ocupaţie constînd – după cum se ştie – în manufacturarea de picioruşe, şnururi, lanţuri şi alte asemenea dispozitive de priponire a unor fragmente disparate de material într-un tot unitar. Aşadar, porţiuni din basmul eminescian sînt extrase din text şi apoi cu hărnicie (re)asamblate, după o schemă atent regîndită, după un model "îmbunătăţit", într-o piesă de artizanat susţinută de şi împodobită cu horboţelele proprii şi personale ale robacelui "prelucrător".

Desigur, relaţia dintre un text scris şi ipostaza lui comunicată prin mijloace audio-vizuale este una problematică, generatoare de discuţii interminabile, presărate cu o sumedenie de argumente pro şi/sau contra, dinspre o baricadă sau cealaltă. Este, într-adevăr, dificil de "tradus" o poveste într-o piesă radiofonică, într-un spectacol de teatru, ori într-un film. Cînd se trece de la un limbaj în exclusivitate verbal la unul complex, se depun eforturi considerabile pentru a găsi echivalenţe acceptabile, cît mai fericite. Sîntem de acord că gradul de reuşită este în mare măsură condiţionat şi de nişte imponderabile care controlează spaţiul de comunicare. Însă modificările operate de Mircea Ştefănescu pe textul lui Eminescu depăşesc orice prag al îngăduinţei, aducînd prejudicii grave basmului, care este livrat publicului, fără nici o remuşcare, ca fiind "the real thing". Această traducţie a poveştii eminesciene în limbaj radiofonic actualizează, din păcate (întrucît situaţia e prea dramatică pentru a mai savura poanta), o dimensiune semantică a cuvîntului candid instituită de un grotesc personaj de-al lui Caragiale.

Încă de la publicarea (în premieră) în "Convorbiri literare", "integritatea corporală" a basmului lui Eminescu

a avut de suferit o (e drept) măruntă și nevinovată atingere, sub chipul unei erori de tipar, straniu și încifrat profetică. Genarul fiind un personaj nefamiliar culegătorului, s-a tipărit (negru pe alb): Făt-Frumos “ajunse la castelul generalului”. Sigur, dictatura care, după aproape un veac, a impus rescrierea/falsificarea basmului n-a fost una a generalilor, dar a impus un zel meritoriu în fasonarea cugetelor după înaltele standarde ale socialism-comunismului destul de cazon în formă și în fond.

Drept este că Mircea Ștefănescu n-a procedat chiar cum l-a tăiat capul, ci a beneficiat de lămuririle prețioase ale unui specialist în domeniu: Vladimir Colin. Concentratul vademecum pus la dispoziția virtualilor autori de basm nou (care urma “să educe tînăra generație în spiritul moralei proletare, pentru a o familiariza cu noile realități ale vieții noastre” – V.C., 1955, p. 21) se intitulează (tipic pentru un document de partid) Problemele și drumurile basmului cult

Încurajat probabil și de un critic precum Silvian Iosifescu, care – în prefața unei ediții ilustrate a basmului – regreta sincer că “Eminescu n-a știut să vadă forțele sociale noi, care aveau menirea istorică de a elibera societatea de exploatare”, și, mai mult, “n-a văzut rolul fruntaș al proletariatului”, Mircea Ștefănescu și-o fi propus, așadar, să-l ajute retroactiv pe Eminescu “să vadă limpede calea” (M.E., 1950, p. 6). Motivația acestei întreprinderi nu este atît dorința de a reabilita ideologic scriitorul-simbol al românimii, cît necesitatea declanșării unei vaste operațiuni de relansare a basmului într-o versiune nouă și conformă “cerințelor celor mai înaintate”, pentru că se înțelesese foarte bine că basmul poate deveni un admirabil (și eficient) instrument de

manipulare a conştiinţelor în formare: "Şcoală a curajului, a dragostei şi devotamentului faţă de omenire, a urii împotriva duşmanului, rolul basmului [...] e de nepreţuit, pentru că îi insuflă [copilului] pe nesimţite, nedidactic, în modul cel mai plăcut şi convingător, noţiunile pe care altminteri i le-am transmite mult mai greu şi cu mult mai puţin succes" (V.C., p. 19).

La aproape 100 de ani de la apariţie, basmul Făt-Frumos din lacrimă era considerat o piesă literară sublimă, de o virtuozitate stilistică incontestabilă, dar cu defecte majore de concepţie (din perspectivă ideologică, dar şi din punct de vedere al construcţiei narative). Ce era de făcut? Eminescu era deja consacrat ca spirit tutelar al literaturii şi culturii româneşti; textul – aşa necorespunzător cum era – nu putea fi ignorat. Soluţia: prelucrarea – dar nu oricum, ci după cum recomanda în 1934, la primul congres al scriitorilor sovietici, Maxim Gorki, părintele realismului socialist: "prima sarcină a unui prelucrător este aceea de a curăţa basmul [popular] de toate infiltraţiile lui neautentice", mai ales de influenţa bisericii creştine, "care a predicat timp de două mii de ani pesimismul" (apud V.C., p. 27).

Grea sarcină, la drept vorbind, să se cureţe de elemente mistice un basm ţesut tocmai din acestea! Dar, cum spune americanul (ani la rînd Godot-ul românilor naivi şi neasimilaţi doctrinar), "Never mind". Din versiunea radiofonică a basmului dispar ca prin minune toate referinţele la un context spiritual creştin. Piesa se deschide cu un sunet prelung de bucium şi cu bucuria zgomotoasă a unei mulţimi care aproape că scandează printre urale vestea plecării lui Făt-Frumos la război. Înainte de a părăsi casa părintească, Făt-Frumos îşi ia rămas-bun de la

mama sa, care socoteşte că a venit timpul să-i dezvăluie care este taina naşterii lui, deci şi originea numelui ce-l poartă. Marele mister revelat seamănă însă mai mult cu un balon dezumflat. În basmul lui Eminescu lacrima miraculos fecundantă este un simbol al graţiei divine şi răspunde la "şiroaiele de mărgăritare apoase" ce se rostogolesc pe chipul tinerei împărătese. Din această comunicare la scară cosmică, în piesa noastră rămîne doar sugestia unei impresionabilităţi excesive, care aduce mai mult a toană femeiască, de neluat în seamă – sau, oricum, nu prea în serios: "Atunci am plîns mult, mult de tot. Şi dintr-o lacrimă te-ai născut tu. De aceea te-am numit Făt-Frumos din lacrimă".

Lucrurile se simplifică, de asemenea, şi în momentul renaşterii lui Făt-Frumos prefăcut de către Genar în cenuşă. De astă dată, la Eminescu, lacrima este un motiv subiacent-simbolic. În mijlocul pustiului, Făt-Frumos se preface în izvor plîngător; din nou, jalea sublimată în lacrimă "deşteaptă în mod vibratoriu pătimirea, apoi compătimirea divină" (V.L., 1994, p. 36) şi, prin intermediul lui Iisus, învierea este posibilă, într-un registru mai profund decît "simpla" resuscitare care se performează curent în basme. Palingeneza devine un miracol repetabil în/prin ritual, o reînnoire necesar periodică. Pentru scenaristul Mircea Ştefănescu, secvenţa aceasta se reduce la un act "obişnuit" de magie, realizat de fata Genarului, care dialoghează la modul preţios-romantic (valorificînd şi surse folclorice), cu un Făt-Frumos în ipostaza de îndurerată voice from above:

"– Plouă. Am urmărit pe cer drumul cenuşii pînă deasupra castelului. Dar aici s-a transformat în ploaie. De ce? De ce?

– Pentru că mi s-a strîns prea multă durere în inimă la gîndul că sînt mort pentru Ileana mea (...). Din mine se revarsă acum lacrimi. Plouă cu lacrimile mele.

– Făt-Frumos, dacă-i aşa, ţi-oi şopti o vrajă dulce ... [urmează un descîntec]".

În sfîrşit, mireasa lui Făt-Frumos este absolvită de chinul orbirii din cauza lacrimilor (superfluă purificare ducînd, prin compensaţie, la deschiderea vederii interioare); nu de alta, dar astfel se elimină – fără probleme suplimentare – o nouă intervenţie miraculoasă a Maicii Domnului, nocivă şi derutantă pentru copilaşii trebuind să fie educaţi ateist. Se păstrează, însă, baia de lacrimi, pentru că este de folos la enunţarea în treacăt a legendei lăcrămioarelor.

De la teoreticianul Vladimir Colin citire, nu numai "împăciuitorismul religios", ca "idee depăşită de noua realitate", ci şi "miturile învechite se cuvin înlocuite cu altele noi, pline de forţă sugestivă" (V.C., p. 41). Prin urmare, se suprimă în dramatizare şi scena procesiunii spectrelor în pustie. Nici pomeneală de fantomaticele "palate înmărmurite ale cetăţii din lună" – palatele sînt, oricum, construcţii decadente; pe de altă parte, Gagarin ieşise deja în spaţiul cosmic şi nici un elev fruntaş la învăţătură nu ar fi mai înghiţit o asemenea gogoriţă, în condiţiile în care se instituise un nou tip de fantastic, "întemeiat pe realitate" – întrucît "ţîşneşte din realitate, se împleteşte cu realitatea şi exprimă visurile şi aspiraţiile

către o viaţă mai bună ale celor mai înaintaţi indivizi ai colectivităţii" (V.C., p. 9).

Obscurantismul, de orice culoare, este respins în mod hotărît, aşa că fata-spectru, ademenită de vrăjile babei, din "turburea împărăţie a umbrelor", este şi ea transformată într-o copilă cuviincioasă, care îi spune lui Făt-Frumos la despărţire: "Mulţumesc că m-ai scăpat de robie. Eu rămîn acum aici, fiind aproape de casa părinţilor mei, de unde mă răpise cu vrăji cotoroanţa". Iar Făt-Frumos îi răspunde şăgalnic, la limita flirtului bucolic de tip coşbucian (Ileana fiind ocupată cu plînsul acasă): "În sfîrşit, te văd rîzînd, fată cu ochi veseli".

Se anulează fără ezitare şi simbolismul numeric, precum şi caracterul ritual al probelor la care este supus Făt-Frumos. Păzirea iepelor nărăvaşe nu se mai desfăşoară în trei nopţi succesive, pentru că voinicul de tip nou nu trebuie să-şi mai confirme virtuţile prin repetarea performanţelor. Împrumutîndu-i-se – cum "se cerea" – "toate trăsăturile eroului înaintat al patriei noastre" (V.C., p. 78), Făt-Frumos desigur că reuşeşte totul din prima încercare, fără nici un ajutor, fiind o pildă de cutezanţă şi de siguranţă de sine. Eşecul (fie el şi cu virtuţi formative) dispare din vocabularul şi din viaţa lui exemplară, astfel că, în lipsa obstacolelor serioase, el ajunge foarte curînd la victoria finală.

Dar, asemenea oricărui simplu cetăţean, mai are şi Făt-Frumos lipsuri: "morala eroului pozitiv lasă uneori de dorit, acesta acaparînd unele obiecte de care are nevoie exact ca un tîlhar de drumul mare, fără nici o justificare şi fără ca cel [sic!] de la care le răpeşte să fie vinovat cu ceva" (V.C., p.76). În punctul acesta, piesa şchioapătă vizibil, neaducînd vreo clipă în discuţie legitimitatea

reacţiilor Mumei-Pădurii, sau ale Genarului, vis-à-vis de agresiva imixtiune a lui Făt-Frumos în vieţile lor. Dar probabil că autorul dramatizării se lasă dus de valul încrîncenării împotriva personajelor negative, paradigmă a duşmanului ce trebuie lovit necruţător, până la nimicire, având în vedere faptul că "din basm primeşte el [copilul] primele noţiuni asupra luptei de clasă, sub forma specifică a luptei dintre bine şi rău" (V.C., p. 18).

Cea mai spinoasă problemă privitoare la polarizarea personajelor pe criterii moral-axiologice o reprezintă împăraţii. Simbol vechi, "nejust", împăratul nu poate reprezenta "nici înţelepciunea, nici bunătatea, ci numai asuprirea. Personajul ca atare nu va fi 'izgonit din basm', după cum se tem unii, ci el îşi va ocupa locul potrivit şi nu va mai uzurpa o poziţie de la înălţimea căreia nu poate semăna decît confuzie în mintea copiilor", pentru că "noua educaţie nu poate accepta ca un pionier să afle un adevăr în basm şi un alt adevăr în viaţă" (V.C., p. 48). Făt-Frumosul eminescian este iertat pentru ascendenţa lui imperială (ca şi fratele lui de cruce, din împărăţia vecină), pe de o parte pentru că fiinţează în spaţiul unui aşa-numit "basm cult vechi" (V.C., p. 48) – şi incongruenţele se recomandă a fi explicitate istoric; pe de altă parte, el este ajutat să evolueze ideologic. Deşi provine dintr-o clasă compromisă şi vetustă, el (asemenea apropiaţilor săi în spirit) vădeşte o gîndire înaintată, impulsionată de morala proletară şi de un internaţionalism inflamat, dar paşnic. Înainte ca el să plece la război, mama sa îl sfătuieşte (pe un fundal muzical solemn şi mobilizator): "Eşti frumos şi voinic, fătul meu. Fii bun şi drept! Şterge prin purtarea ta urgia şi războiul dintre două popoare care – ele – nu vor să se

bată". Fiul împăratului vecin confirmă şi el că dezamorsarea conflictului "este dorinţa popoarelor noastre".

Însă dorinţa aceasta de pace nu trebuie confundată cu slăbiciunea şi cu nehotărîrea. "Binele să se unească cu binele împotriva răului", îi spune Făt-Frumos Ilenei, pentru a o convinge să se răzvrătească împotriva genitoarei sale, iar îndemnul i se adresează, neîndoios, şi receptorului, avertizat să devină/rămînă vigilent – "Basmul trebuie să rămînă o armă în mîna poporului, să lovească în noii lui duşmani, atît în cei de peste hotare, cît şi în cei rămaşi printre noi, fără a mai vorbi de reminiscenţele mentalităţii burgheze" (V.C., p. 40). Un panseu al fratelui de cruce al lui Făt-Frumos comunică foarte clar ideea că numai existenţa acestor duşmani de clasă întunecă splendoarea noii societăţi, altfel perfectă: "Lumea ar fi frumoasă, Făt-Frumos, de n-ar fi tulburată, de asemenea făpturi hrăpăreţe". În deplină consonanţă de opinie, Făt-Frumos vădeşte un profund dispreţ şi un dezgust fără margini faţă de Muma-Pădurii şi, în bună tradiţie proletară, o înfierează şi o expediază unde îi este locul – la groapa de gunoi a istoriei: "Hai la luptă, scîrnăvie!"; "Acu' să te văd, strigoaico! Hai, babo, să scap lumea de tine!".

De vreme ce ea continuă să circule intens şi astăzi, pe casete audio, dramatizarea în discuţie a fost (şi, probabil, este încă) socotită una dintre tentativele reuşite, demne de laudă, de "a repune în circulaţie o seamă de basme vechi, curăţate de tot ceea ce le întuneca morala" (V.C., p. 52). Făt-Frumos din lacrimă, atît de temeinic primenit, pare curăţat mai degrabă în sensul secundar, metaforic al cuvîntului, căci din basmul lui Eminescu n-a rămas mai nimic. Cosmetizată grosolan şi reducţionist, din raţiuni extraliterare, povestea este agresată violent de realitatea

exterioară ei, textul este înghiţit de context, iar mitul se dizolvă în istorie.

Eminescu îşi încheie basmul tot sub semnul tutelar al vremii – ipostază fenomenală a timpului. Nunta de rigoare – desigur, "mîndră şi frumoasă cum n-a fost alta pe faţa pămîntului" – rotunjeşte apoteotic povestea atemporală. Numai că zenitul suspendat al plinului acestuia autotelic, "pătruns de sine însuşi", este subminat de cele cîteva rînduri care urmează – după o semnificativă sincopă (tipo)grafică – şi care sînt cu adevărat emblema sfîrşitului: "Ş-au trăit apoi în pace şi în linişte ani mulţi şi fericiţi, iar dac-a fi adevărat ce zice lumea, că pentru feţii-frumoşi vremea nu vremuieşte, apoi poate c-or fi trăind şi astăzi". Construcţia condiţional-dubitativă face subtil trecerea la un alt nivel textual, de unde vocea auctorială rezonează sceptic, detaşat – imună la amăgirea că omul ca omul, dar măcar basmul nu stă sub vremi.

Materiale (bibliografice) la care s-a făcut referinţă:

Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, prefaţă de Silvian Iosifescu, ilustraţii de Florica Cordescu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1950.

Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, dramatizare de Mircea Ştefănescu, înregistrare radio 1964, difuzată pe casetă audio produsă de Metropol Music Bucureşti, 1997.

Vladimir Colin, *Problemele şi drumurile basmului cult*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955.

Vasile Lovinescu, "Sunt lacrimae rerum", în *Steaua fără nume*, Editura Rosmarin, Bucureşti, 1994.

Teofil Teaha, *Graiul din valea Crişului Negru*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1961.

Le Prince Charmant et l'épreuve du contexte idéologique. (*Résumé*)

Comme tout autre conte, Le Prince Charmant né d'une larme s'ouvre avec l'évocation "des temps jadis", où les merveilles étaient encore possibles, mais – cette fois-ci – il s'agit d'un merveilleux contaminé par le miraculeux chrétien. Apparemment bizzarre, ce mélange n'est point du tout un signe d'hésitation conceptuelle, d'indécision "doctrinaire", mais la preuve d'un effort soutenu (au-dessus de l'historisme) de trouver une (peut-être la) voie d'accès à l'intérieur significatif du monde, au coeur des mystères les plus profonds de l'univers.

"Notre Seigneur Dieu foulant encore de ses pieds saints les déserts pierreux de la terre" n'appartient plus à une époque bien définie (=identifiable d'une manière précise), mais il se projette dans l'horizon fabuleux comme un génie tutélaire, parfois abscons, impénétrable, bien que – paradoxalement – très proche et plein de compassion. Dans la vision d'Eminescu, le christianisme est plutôt une modalité d'instituer l'harmonie suprême de l'univers, par l'intermédiaire des vibrations de sympathie. Le pathos – en tant que souffrance ardente et puis sublimée – se dirige vers l'instance absolue, tout en suppliant une réponse. La grâce divine, manifestée sous la forme des miracles, est le signe indubitable que la prière fervente a initié un dialogue à l'échelle cosmique, a établi le contact, la communication entre Dieu et l'être humain.

A l'époque communiste, Le Prince Charmant né d'une larme a posé beaucoup de problèmes aux théoriciens "d'un nouveau type de conte" se proposant "à éduquer la jeune génération dans l'esprit de la morale prolétaire"[1], car "le conte fournit à l'enfant les premières notions en ce qui concerne la

[1] Vladimir Colin, *Problemele şi drumurile basmului cult*, E.S.P.L.A., 1955, p. 21.

lutte de classe, sous l'aspect de la confrontation spécifique entre le bien et le mal"[2].

Puisque Mihai Eminescu était déjà devenu alors le symbole reconnu de la culture, de la spiritualité roumaine, on ne pouvait pas l'ignorer ou le rejeter; pourtant, son "erreur" de n'avoir pas su "distinguer les forces sociales nouvelles, qui avaient la mission historique de délivrer la société d' exploitation"[3] était grave et potentiellement dangereuse, donc elle devait être rectifiée. La solution pour sortir de cette impasse? Remanier le texte d'une façon dramatique, voire drastique.

Celui qui s'est assumé la responsabilité d'une transformation tout à fait spectaculaire du texte a été un certain Mircea Ştefănescu. En 1964 il signa la dramatisation radiophonique du conte, une version à grand succès à l'epoque et – drôle! – toujours en circulation, sur des cassettes audio. Cette adaptation – aux conditions particulières d'un autre code communicatif et, surtout, aux exigeances d'un contexte idéologique compressif, suffocant – est une falsification grossière et révoltante, un simulacre simpliste, dénudant le texte originaire de toute signification mythique, de cohérence artistique, de tout ce qui lui conférait originalité et "personnalité".

Le nouveau Prince Charmant fait slalom parmi les épreuves traditionnelles sans leur prêter beaucoup de considération. Les obstacles sont de petits inconvénients négligeables, que le héros surmonte sans aucune difficulté et sans que personne l'aide. Inutile à dire que tout élément mystique (bien sûr, nocive pour le développement des jeunes consciences!) est éliminé, au point d'inventer une explication risible pour la naissance et, par conséquant, pour la dénomination spéciale attribuée à ce Prince Charmant. La miracle divin est substitué par la suggestion d'une

---

[2] Ibid., p. 18.

[3] Silvian Iosifescu, préface – Mihai Eminescu, *Făt-Frumos din lacrimă*, Editura Tineretului, 1950, p. 6.

émotivité féminine excessive; il ne s'agit plus de la larme fécondante "de la Mère de toutes les Douleurs", mais d'un océan de larmes profanes que l'impératrice verse sans raison précise.

Pour conclure, on peut dire que le conte de Mihai Eminescu a (littéralement) succombé sous le poids écrasant d'une idéologie despotique, qui s'est permis à massacrer, sans remords, un texte exceptionnel, au nom de "la nécessité historique".

Între satiră, epistolă și scrisoare literară

Adrian VOICA

Anul de grație 1881 este considerat "Anul Scrisorilor eminesciene", pentru că în decursul acestuia[1] au apărut în revista Junimii, "Convorbiri Literare", patru din textele astfel intitulate. Aceasta a fost – referindu-ne la titlu – opțiunea lui Eminescu. Dar chiar în anul evocat pentru importanța sa în istoria noastră literară, traducerile efectuate de Mite Kremnitz și Carmen Sylva din ciclul Scrisorilor sunt grupate sub alt generic. Perpessicius menționează că "denumirea de Satire"[2], folosită de Mite Kremnitz "înaintea

[1] Textele, numerotate, purtând titlul de *Scrisoare*, au apărut în revista "Convorbiri Literare" după cum urmează:
Scrisoarea I: în numărul din 1 februarie 1881;
Scrisoarea II: în numărul din 1 aprilie 1881;
Scrisoarea III: în numărul din 1 mai 1881;
Scrisoarea IV: în numărul din 1 septembrie 1881.
(Cf. Mihail Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ibrăileanu, București, Editura "Naționala" S. Ciornei, 1930, p. 322).

[2] Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, II, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, F.R.P.L.A., 1943, p. 174.

ediției Maiorescu din 1883"[3], nu putea veni decât din partea criticului, "care a și menținut-o în toate edițiile sale".[4]

Și totuși, Eminescu însuși a oscilat între satiră și scrisoare. Perpesssicius consemnează aspectul oarecum dilematic al problemei: "Eminescu a folosit o singură dată (ms. 2260, 167) titlul Satira I pentru Scrisoarea II".[5]

Atunci, cum se explică intervenția lui Maiorescu?

Motivația celebrului critic este una estetică, deoarece textele, izvorâte dintr-o sursă comună (și tocmai de aceea fiind concepute ca un tot armonios), aveau mai degrabă caracteristicile speciei (satira) decât pe ale subspeciei sale (scrisoarea literară).

Faptul că Eminescu a oscilat – fie și o clipă – în alegerea sa nu trebuie să ne surprindă. Ca și Glossă, circumscrisă altei specii –, el adoptă tonul unui virtual dialog (obligatoriu în satiră), dar de data aceasta nu cu ființa superioară, ci pur și simplu cu ființa, recurgând însă la mijloacele satirei. Deși nu pe parcursul întregii poezii, întrucât elemente aparținând altor specii (meditației, mai ales) pot fi depistate frecvent în versurile acesteia. Hibridul rezultat: scrisoare/satiră a fost amendat de Maiorescu, al cărui fler estetic n-a dat greș nici de această dată.

Dacă Maiorescu a preferat titlul de "Satire" "în toate edițiile sale" cum zice Perpessicius, revenirea la denumirea dată inițial de Eminescu a trecut aproape neobservată. Sau, când a fost expres menționată – așa cum procedează D. Murărașu în 1972 și Petru Creția în 1994 în analizele consacrate Scrisorilor –, "amănuntul" este considerat necesar în relevarea biografiei operei și nicidecum nu constituie punct de plecare pentru o eventuală discuție teoretică.

Aceasta – și pentru faptul că D. Murărașu pune semnul

---

[3] Loc. cit.

[4] Loc. cit.

[5] Loc. cit.

egalității între satiră, epistolă și scrisoare literară, afirmând următoarele: "Prin Eminescu literatura noastră se îmbogățește cu Scrisoarea-poezie, în accepția pe care a avut-o la Horațiu și Boileau. Specia aceasta a fost puțin cultivată la noi: Grigore Alexandrescu, Satira spiritului meu (1842), Cezar Bolliac, La colonelul I. Câmpineanu și La maior I. Voinescu (1847), Alexandru Vlahuță, Liniște (1888)".[6] Iar Petru Creția justifică ambele denumiri, considerându-le adecvate conținutului în egală măsură: "Poetul a șovăit o clipă în privința titlului, vrând întâi să le numească Satire, ceea ce și sunt(s.n., A.V.), dar încă de la cea întâi redactată (pentru noi Scrisoarea II), care chiar are, nenumit, un adresant (sic!), se hotărăște pentru celălalt titlu. Satira I > Scrisoare (...). Maiorescu, în schimb, ca editor, a preferat Satire (...)".[7]

Dar prin această "preferință" (considerată de Petru Creția ca adevărată imixtiune)[8], mentorul Junimii afirma un punct de vedere personal, cu repercusiuni majore asupra editării și interpretării operei eminesciene.

Din lipsa unor informații riguroase, editorul care, primul, a revenit la termenul de Scrisoare, nu poate fi numit. Totuși, dacă admitem că ultima ediție maioresciană – a unsprezecea -, publicată de aceeași editură a Librăriei Socec et comp., datează din 1913 și că ea are, conform afirmațiilor lui Perpessicius însuși:

---

6 Cf. Eminescu, *Scrisori*, Tabel cronologic, note, comentarii și bibliografie de D. Murărașu, București, Editura Albatros, 1972, p. 20.

7 Cf. Petru Creția, *Preambul*, în Antologiile Humanitas, *Eminescu editat și comentat de Petru Creția*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 203.

8 Cf. Petru Creția, *Notă asupra ediției*, la vol. *Poesii* de Mihail Eminescu, (ediția princeps, apărută prin fotografiere), București, Editura Academiei R.S. România, 1989, p. VIII.

"Acelaşi conţinut, aceleaşi erori de tipar[9] cu ediţia precedentă, atunci e posibil ca termenii Satiră şi Scrisoare să fi circulat paralel. Căci în ediţia din 1895 a Fraţilor Şaraga, apărută la Iaşi, cu o Prefaţă de A.D. Xenopol, textele cu pricina poartă titlul Scrisoarea I-a, Scrisoarea II-a, Scrisoarea III-a şi Scrisoarea IV-a.[10]

Nici I. Scurtu, în ediţia sa "îngrijită după manuscrise", apărută în 1908 şi care, într-o pertinentă Introducere, lansează câteva idei importante care se vor regăsi, mai târziu, în studiile lui G. Ibrăileanu, nu acordă vreo atenţie deosebită acestei chestiuni. Deşi, pentru el, activitatea de editor al poeziilor lui Eminescu echivalează obligatoriu cu condiţia de arheolog literar. Astfel, referindu-se la Dalila, el este primul care-i fixează locul printre Scrisori: "Chiar şi titlul poeziei «Scrisoarea V» - mărturiseşte el în introducere – l-am restabilit după manuscrisul poetului, completând seria <Scrisorilor> portivit intenţiilor lui".[11]

Lucrurile păreau oarecum clare – cel puţin în această privinţă. Dar iată că în ediţia de Opere complecte apărută la Iaşi, în 1914, sub îngrijirea lui A. C. Cuza, cele cinci Scrisori îşi schimbă iarăşi denumirea. Conform argumentelor lui I. Scurtu, Dalila este integrată ciclului, numai că poezia poartă titlul de Satira V.[12]

---

[9] Cf. Perpessicius, *Introducere*, la vol. M. Eminescu, *Opere*, I, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, F.P.L.A. "Regele Carol II", 1939, p. XVIII.

[10] Cf. Mihail Eminescu, *Poezii complecte*, Iaşi, Editura Librăriei Fraţii Şaraga, [1895], cu o *Prefaţă* de A.D. Xenopol, p. 239.

[11] Mihail Eminescu, *Poezii*, Ediţie îngrijită după manuscrise de I. Scurtu, Bucureşti, Editura Minerva, 1908, p. XVII.

[12] Cf. Mihail Eminescu, *Opere complecte*, Poežii-Nuvele-Roman-Teatru-Cugetări. Scrieri: Literare, Economice, Politice şi Filosofice. Scrisori. Critica Raţiunei Pure de Kant, Cu o prefaţă şi un studiu introdictiv de A.C. Cuza, Iaşi, Editat de Librăria Românească, Ioan V. Ionescu şi N. Georgescu, Institutul de arte grafice N.V. Ştefăniu et co., Strada Ştefan cel Mare no. 38, 1914, p. 668.

În succesiunea edițiilor mai importante, datorate lui Mihail Dragomirescu (1916) și Gh. Adamescu (1921) se revine la termenul de Scrisoare. Dar nu pentru multă vreme. În 1923, colecția "Cartea cea bună", îngrijită de Sextil Pușcariu, se îmbogățește cu volumul M. Eminescu, Poezii filosofice, sociale și satirice (București, Editura Cultura Națională), având o Introducere semnată de Lucian Blaga. Paradoxul acestei ediții constă în faptul că, în Introducere, poetul din Lancrăm recurge în exclusivitate la genericul de "Scrisori", în timp ce, în cuprinsul cărții, textele în discuție poartă titlul de Satira I, Satira II, Satira III și Satira IV. Figurând ca text independent, neinclus, deci, în ciclul "Satirelor", Dalila este plasată după Criticilor mei, La steaua și Rugăciune.[13]

Este greu de spus dacă A. C. Cuza și Sextil Pușcariu au refăcut raționamentul lui T. Maiorescu în privința Scrisorilor. Totuși, încadrarea lor atât de tranșantă în specia satirei, pe linia mentorului Junimii, necesită unele considerații teoretice.

* * *

Grecii lui Homer, Sapho și Alceu nu cultivaseră satira. Cuvântul de origine, "sàtura", apărea inițial în sintagma "satura lanx", denumind tipsia cu fructe diverse oferite ca ofrandă zeiței Ceres. Amănuntul este semnificativ, deoarece explică prezența unor elemente eterogene, specifice așadar altor genuri, cum ar fi narațiunea și dialogul, dar și schimbarea rapidă a registrelor

---

[13] Cf. M. Eminescu, *Poezii filosofice, sociale și satirice*. Cu o introducere de Lucian Blaga, București, Editura Cultura Națională, 1923, p. 72.
Înaintea paginii de titlu, există o alta, cu următorul text: "<Cartea cea bună> / îngrijită de / Sextil Pușcariu / profesor de limba și / literatura română la / Universitatea din Cluj / membru al Academiei Române" – text neînregistrat de Perpessicius (în O., I, p. XXV).

tonale, determinată de abordarea succesivă a unor teme şi motive variate în cadrul aceluiaşi text. Raportul stabilit de Lucilius (sec. II î.e.n.) şi, un secol mai târziu, de Horaţiu, între monolog şi dialog, conferind satirelor statutul unor scenarii dramatizate, va evalua mai târziu spre tablourile cu personaje numeroase, dar mai ales în aglomerarea întrebărilor şi exclamaţiilor retorice, specifice, după cum se ştie, poeziei romantice.

La Horaţiu lipsesc violenţele de limbaj. În Satira a VII-a, de pildă, dialogul dintre sclav şi stăpân slujeşte ideea că, dacă legile ar fi respectate, desfrâul, lăcomia, necinstea şi alte plăgi sociale ar dispărea definitiv din societatea romană. În schimb, la Iuvenal, ele apar frecvent, deoarece moralitatea vremii este adesea dezaprobată, ca în Satira a VI-a, în termeni foarte duri.

Reţinem, deocamdată, diversitatea aspectelor compoziţionale, schimbarea registrelor tematice şi, implicit, a tonalităţii, precum şi un element paratextual, cel care indică numărul poeziei şi apartenenţa ei la specia satirei.

În ce priveşte "epistola", pentru mulţi sinonimă cu "scrisoarea" literară, în versuri sau proză,[14] ea avea, de la Horaţiu încoace, un destinatar precis (chiar trecut în lumea umbrelor sau numai pură invenţie). Ironia şi sarcasmul, atât de evidente în satire, nu constituiau, aici, caracteristici a priori. Eminescu însuşi tradusese Epistola a XI-a horaţiană adresată "Lui Bullatius", care nu poate fi

---

[14] "Prin Eminescu literatura noastră se îmbogăţeşte cu Scrisoarea-poezie, în accepţia pe care a avut-o la Horaţiu şi Boileau" – afirmă D. Murăraşu în vol. M. Eminescu, *Scrisori*, Tabel cronologic, note comentarii şi bibliografie de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 20. El pune chiar semnul egalităţii între scrisoare şi satiră, deoarece imediat după fraza citată, adaugă: "specia aceasta (s.n., A.V.) a fost puţin cultivată la noi: Grigore Alexandrescu, Satira spiritului meu, (1842), Cezar Bolliac, La colonelul I. Câmpineanu şi La maior I. Voinescu (1847), Al. Vlahuţă, Linişte (1888)." (Loc. cit.)

nicidecum încadrată în categoria satirelor. Dimpotrivă, rostirea gravă este specifică întregului text, Horaţiu îmbărbătându-şi astfel prietenul ce pleca departe:

"Deci din Roma, se cade, Soarta fiind cu priinţă,
Să fericeşti depărtatele Samos, Chios şi Rhodos.
Ia dar mulţumitor în mîini fericitele ore
Cari un zeu ţi le dă; n-amâna cele bune pe alt an
Şi te vei şti trăind fericit oriunde în lume,
Grijile noastre fug de cuvinte şi-nţelepciune,
Cerul deasupra schimbi, nu sufletul, marea trecând-o".[15]

Sinonimia cuvintelor "scrisoare" şi "epistolă" este parţială, nu totală, iar integrarea textelor astfel intitulate într-o subspecie anume poate genera confuzii. Caracterul de generalizare urmărit de Eminescu în Scrisorile sale se opune epistolei versificate care are un destinatar contemporan sau venind dintr-o altă epocă istorică. Această convenţie îi permite însă autorului să abordeze o problemă literară sau filosofică apelând la modalităţi stilistice foarte variate.

În virtutea libertăţii de adresare, sofisticările de tot felul devin posibile. Astfel, în Epistolă către Voltaire Grigore Alexandrescu se referă la Epistola acestuia către Horaţiu. La rândul său, Voltaire, în poezia menţionată făcuse trimiteri la Epistola lui Boileau către Voltaire scrisă de J.M.B. Clément, un adversar declarat al său. Oricum, în răspunsul voltairian adresat lui Boileau, precizările sunt clare:

---

[15] Cf. Horatius, *Opera omnia*, II, *Satire, epistole, arta poetică*, Ediţie critică, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 229.

"Toujours ami des vers et du diable poussé,
Au rigoureux Boileau j'écrivis l'an passé.
Je ne sais si ma lettre aurait pu lui déplaire,
Mais il me répondit par un plat secrétaire".[16]

La rândul său, Grigore Alexandrescu reia toate aceste trimiteri, făcând din "le secrétaire plat" – adică lipsit de relief spiritual – unul din motivele Epistolei sale:

"Din ziua când am citit scrisoarea către Horace,
Doream, de s-ar fi putut, toată sfiala să las,
Să-ţi scriu pe un ton măreţ, cât de măreţ s-ar putea,
Şi să-ţi pornesc un bilet lucrat în fabrica mea.
Dar auzisem că voi, poeţi, scriitori vestiţi,
Îndată ce aţi murit, vă faceţi cam necioplіţi,
Cam groşi, necivilizaţi; şi, drept să spui, mă temeam
Să nu-mi întorci un răspuns mai aspru decât doream:
Răspuns ca acel ce zici că-n anul trecut ţi-a dat,
Din partea lui Boileau, un secretar neînvăţat.
Aicea, ca şi la voi, să află mulţi nătărăi,
Care s-ar da bucuros că sunt secretari ai tăi".[17]

Ce-a împrumutat Eminescu din acest posibil model? Nimic sau aproape nimic. Dacă "Eminescu a folosit o singură dată (ms. 2260, 267) titlul Satira I pentru Scrisoarea II"[18], pe parcurs el face un compromis: îşi intitulează Scrisoare fiecare dintre poeziile concepute

[16] Cf. nota 2 la *Epistolă către Voltaire*, în vol. Gr. Alexandrescu, *Poezii*, Antologie şi postfaţă de Dumitru Micu, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 65.

[17] Ibidem, p. 65.

[18] Cf. Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *O.*, II, p. 174.

după criterii compoziţionale comune, dar le numerotează, întocmai ca în satirele antice.

Prin intervenţia sa – de data această reală, nu imaginară –, Maiorescu amendează alegerea făcută de Eminescu, în virtutea unor principii estetice precis delimitate.

* * *

Primul care intuieşte (evident, după Maiorescu) unitatea structurală a Scrisorilor eminesciene este I. Scurtu. În ediţia din 1908 el consideră că "în <Scrisori> şi-n <Viaţa> predomină satira cea mai cumplită, de-o vervă şi de-o vigoare fără pereche în literatura românească"[19], după ce constatase că, în epoca maturităţii sale creatoare, asistăm la "triumful concepţiei pesimiste asupra romantismului său"[20].

La rândul lor, G. Ibrăileanu şi D. Caracostea dezvoltă idei complementare acestora, primul referindu-se la unitatea prozodică a Scrisorilor, iar cel de-al doilea la geneza lor comună[21].

În Eminescu: Note asupra versului, G. Ibrăileanu – partizanul specializării ritmurilor – susţine o idee cu rădăcini în antichitatea greacă: "Scrisorile sunt pesimiste în diferite grade şi din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu,

---

[19] I. Scurtu, ed. cit., p. XXIII-XXIV.

[20] Loc. cit.

[21] Vezi G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în vol. *Scriitori români şi străini*, I, Ediţie îngrijită de Ion Creţu, *Prefaţă* de Al. Piru, Bucureşti, E.P.L., 1968 şi D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene*, Ediţie critică şi note de Ion Dumitrescu, prefaţă de George Munteanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

afirmare puternică de viaţă. În Scrisori nu e tânguire, nu e descurajare, nu e deprimare, decât pe alocurea. Deci trebuie să aibă metrul trohaic."[22] Şi, după ce identifică în fiecare Scrisoare "elemente eminamente trohaice"[23], criticul "Vieţii româneşti" continuă: "Tonul Scrisorilor, efuziunea de sentimente, şi de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în economia poeziei eminesciene, metrul trohaic, căci peste toate şi mai presus de toate, este determinant tonul psihic."[24]

Ideea unităţii prozodice, valoroasă în sine, poate fi depistată şi în studiile relativ recente dedicate respectivei secţiuni a liricii eminesciene.[25] Numai că, până să devină "metru trohaic", cum spune Ibrăileanu, versurile Scrisorilor au trecut prin mari prefaceri, care nu se limitează numai la măsură, ci propun chiar modificări de ritm.

În acest sens, o privire în laboratorul poetic eminescian este revelatoare în privinţa celor patru nivele urmărite concomitent de spiritul său creator: ideatic, compoziţional, stilistic şi prozodic.

Consideraţii privind cele patru nivele se pot face pe marginea oricărei Scrisori. Vom limita însă discuţia noastră numai la Scrisoarea I, care ocupă, în cadrul ciclului, un loc special.

Încadrarea acestei poezii în specia satirei este oarecum dificilă, dacă admitem că în unele părţi ale ei, atât conţinutul filosofic (cosmogonia împrumutată din Rig-

---

22 G. Ibrăileanu, op. cit., p. 156.

23 Loc. cit.

24 Loc. cit.

25 Vezi *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 204.

Veda), cât şi tonalitatea nu sunt specifice satirei, ci meditaţiei. (De altfel, în toate Scrisorile, într-o proporţie mai mare sau mai mică, pot fi identificate elemente aparţinând meditaţiei). În epoca receptării influenţelor hinduse, Eminescu avea numai 22 de ani. Era prin 1872. La vremea aceea, poetul nu-şi punea cu atâta acuitate insolubila problemă referitoare la destinul omului de geniu în societate. Dar pesimismul său funciar putea să se afirme nestingherit, căci tema abordată (naşterea Universului, cercetată de "bătrânul dascăl") îi permitea comparaţia cu un prezent insensibil la asemenea eforturi. Să observăm, deocamdată, că totdeauna la Eminescu, antiteza generează fie ironie şi sarcasm, fie consideraţii amare, de un pesimism fără echivoc.

Element definitoriu al unităţii structurale a Scrisorilor, ritmul trohaic este specific atât versurilor din ms. 2259, 266 v. – 267 v., cât şi celor din ms. 2290, 47-49, datând din (cca. 1872-1873).[26] Dacă în primul manuscris nu toate versurile erau rimate, în cel de al doilea disciplina prozodică este riguroasă. Eminescu recurge la sextina cu rime aabccb. Dar ritmul (trohaic) şi măsura versurilor (16/15 silabe) amintesc de varianta anterioară.

Cuvântul "Moarte", făcând parte din genericul pesimismului eminescian, este liantul tuturor consideraţiilor filosofice din această variantă.

"Moarte, tu îmi pari o noapte neagră, naltă şi întinsă,
–v/ –v– v–v// –v/ –v vv– 16/a
Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă
vv–v vv–v// vv–v –v–v 16/a

[26] Cf. M. Eminescu, *O.*, II, p. 174.

În nemărginirea vremii şi a lumii atârnând
vvvv–v –v// vv–v vv– 15/b
Din trecutu-n întuneric în viitor[27] de întuneric
vv–v vv–v//vv– vvv–v 16/c
Merge lângă facla vieţii a fiinţelor chimeric
–v vv–v –v// vv–vv v–v 16/c
Şir. La finea razei vieţii umbre-n umbră dispărând."[28]
–/ v–v –v –v// –v –v vv– 15/b

Contrazicându-l flagrant pe G. Ibrăileanu (care, de această dată, atribuie versului trohaic o semnificaţie pe care n-o are), Eminescu aduce noi argumente în sprijinul pesimismului său. Astfel, în tiparul 2259, 161-163 apare ideea că lumea este condusă de o forţă malefică disipată în fiecare individ sub numele de "demon" şi considerată a fi "viermele-omenirei".[29] Din această cauză, predomină întrebările şi explicaţiile retorice, căci pesimismul eminescian este alimentat de conştiinţa zădărniciei oricărui efort, din moment ce binele se transformă în opusul său:

"Nu vedeţi că tot ce-n lume se numeşte-naintare
–v– v– v–v// vv–vvv–v
Şi lumină şi ştiinţă, sunt din ce în ce izvoare
vv–v vv–v// vv– v– v–v
Tot mai multe de-ndoială, de durere şi amar?"[30]

---

[27] Din raţiuni prozodice, cuvântul trisilabic "viitor" devine bisilabic, împreună cu prepoziţia "în" el intră în compunerea unui anapest (vv–).

[28] Cf. M. Eminescu, *O.*, II, p. 177.

[29] Ibidem, p. 179.

[30] Loc. cit.

–v –v vv–v// vv–v vv–

De aici şi concluzia, asemănătoare ca idee, cu cea existentă în finalul poemului Împărat şi proletar. Totuşi, în acest tipar al primei Scrisori, semnalăm şi inflexiuni ce trădează sarcasmul eminescian, aflat, e drept, în stare incipientă:

"O lopată de ţărână... Mâna ce au dorit toate
vv–v vv–v// –v vvv– –v
Ce-a luat cu ea? – Nimica... Aspirările bogate
–v– v–/ v–v// vv–vv v–v
Ce nu le-ncăpea pământul, le-a-ncăput trei scânduri lungi
v–vvv v–v// vv– – –v–
Ş-astfel ai trecut – o umbră... Un convoiu de-nmormântare
–v vv–/ v–v// vv– vvv–v
Splendid ca o ironie, cu feţe nepăsătoare
–v vvvv–v// v–v vvv–v
Nici o lacrimă în urma-ţi – te urmează-n şiruri lungi"[31]
–v –vv v–v// vv–v –v–

Şi la nivel prozodic poate fi remarcată neliniştea eminesciană generatoare de pesimism. După întrebarea patetică "Nu vedeţi", corespunzând unui amfimacru (–v–), două cuvinte importante în demonstraţia sa ("Nimica" şi "o umbră") ocupă în versurile respective poziţii identice, fiind bine individualizate cu ajutorul cezurilor. Mai mult, Eminescu stabileşte similitudini revelatoare şi la nivelul unor emistihuri. Astfel, două emistihuri A, conţinând

[31] Loc. cit.

lexeme deosebite sub aspect semantic, sunt receptate de subconştientul său creator ca având valoare prozodică egală:

1. "Şi lumină şi ştiinţă"//[.........]
   vv–v vv–v
2. "O lopată de ţărână"//[.........]
   vv–v vv–v

Este tulburătoare această constatare – valabilă şi în cazul variantei publicate -, fiindcă ea echivalează cu acceptarea unei sinonimii prozodice capabile să justifice, la nivelul ritmului, pesimismul eminescian.

Dacă insistăm asupra acestor aspecte, o facem din convingerea că, în poezie mai ales, subconştientul creator este determinant în multe privinţe.

Nemulţumit, probabil, de încercările anterioare, numai parţial realizate, în varianta autonomă A. 2258, 171-172v., datând din (cca.) 1874[32], Eminescu schimbă măsura şi ritmul, apelând la endecasilabul iambic, specific sonetului clasic. Versurile respective nu sunt rimate. "Moartea eternă" şi uitarea" sunt considerate sinonime perfecte:

"Puţini ferice, prea mulţi neferice
v– v–v/ v– vv–v 11 (5A+6B)
Nevoia-i duce şi ei duc nevoia
v–v –v/ vv– v–v 11 (5A+6B)
Iară pecetea vieţii lor e moartea,
vvv–v –v–/ v–v 11 (8A+3B)

[32] Ibidem, p. 174.

Moartea eternă – care e uitarea."[33]

–v v–v/ vv– v–v 11 (5A+6B)

Construcţia fragmentului respectiv, punând în evidenţă preponderenţa endecasilabilor "a minore", a fost abandonată în favoarea unor sextine cu rime perechi (aa/bb/cc), specifice alexandrinului românesc cu varianta lui catalectică. Experienţa aceasta este atestată de varianta B. 2278, 36 v.- 45.

În tiparul următor, C. 2276ᴵ, 48 (+47 v.) -51+53-55, Eminescu păstrează alexandrinul românesc şi dispunerea rimică, dar tipul strofic variază. Explicaţia constă în necesitatea de a fluidiza ideea, autorul refuzând corsetul unui modul strofic oarecare.

Coagularea versurilor în strofe în funcţie de idee poetică, precum şi sistemul rimic sunt bunuri definitiv câştigate pentru întregul ciclu. Dar nu şi ritmul, după cum ne-o dovedesc primele patru versuri din această variantă:

"Cu gene ostenite eu suflu-n lumânare
v–v vv–v//v–v vv–v 14/a
Ceasornicul urmează a timpului cărare
v–vv v–v// v–vv v–v 14/a
Perdelele-ntr-o parte le dau şi în odae
v–vvv –v// v–/ vvv–v 14/b
Revarsă luna plină duioasă ei văpae."[34]
v–v –v –v// v–v– v–v 14/b

[33] Ibidem, p. 191.
[34] Ibidem, p. 203.

Versurile citate se deosebesc de cele publicate în "Convorbiri" atât prin dimensiuni (acolo: 16/15 silabe; aici: 14/13 silabe), cât şi prin ritm (trohaic, şi nu iambic).

A fost suficientă antepunerea unei silabe accentuate în fiecare emistih, pentru ca versul iambic de 14 silabe (7A+7B) să se transforme în vers trohaic de 16 silabe (8A+8B). Modificarea (definitivă de această dată) este atestată de varianta D. 2282, 59-68, intitulată Scrisoarea a III-a.[35]

Comparând primul vers al tiparelor C şi D constatăm nu numai o altă dimensionare a lor, ci şi o schimbare semnificativă a tonalităţii, ca urmare a trecerii la alt ritm. Astfel, în C. 2276[1], 48 ritmul iambic definea prozodic următorul conţinut:

"Cu gene ostenite eu suflu-n lumânare."
v–v vv–v//v–v vv–v (7A+7B)

Renunţându-se la cuvântul monosilabic "eu", devenea posibilă utilizarea unui cuvânt bisilabic ("sara"), la începutul emistihului B. Procedeul antepunerii unei silabe funcţionează şi în emistihul A. dar, de această dată nu mai era nevoie de înlocuirea unui cuvânt, ci de adăugarea unuia monosilabic. Rezultă, în varianta D. 2282, 59-68, următorul vers:

"Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare
vv–v vv–v// –v –v vv–v (8A+8B)

Recurgerea la versul trohaic de 16/15 silabe în toate Scrisorile eminesciene pledează în favoarea unităţii lor

---

35 Ibidem, p. 209.

prozodice, prefigurând, la acest nivel, apartenenţa la acelaşi ciclu şi continuitatea lor stilistică şi tematică.[36]

* * *

Faptul că în varianta publicată în numărul din 1 februarie 1881 al revistei "Convorbiri Literare" versurile au rime perechi este o realizare prozodică remarcabilă. Se facilitează astfel autonomia distihurilor şi, simultan, se permite trecerea mai directă, fără constrângeri formale sau adaosuri parazitare, spre altă strofă.

Sub aspect compoziţional, Scrisoarea I are şase părţi, uşor de altfel, de identificat, datorită structurii compozite a poemului, precum şi a diferenţelor de ton ce le caracterizează. Comentându-le, Petru Creţia remarcă faptul că acestea "se urmează în cerc, până la întoarcerea în punctul de început.[37] Iar începutul, la rândul său, consacră "ieşirea din timpul trăit în nemijlocire şi [...] intrarea într-o altă stare, sub puterea strălucirii lunare."[38] Este, de fapt, starea romantică generând meditaţia.

Elogiul lunii ("Lună, tu, stăpân-a mării"), remodelarea trecutului prin vis, precum şi singurătatea poetului sunt motive şi teme romantice, inexistente aşadar în satira clasică. Iată de ce, probabil, Eminescu a preferat în cele din urmă termenul de Scrisori, acceptând numai parţial

---

[36] În ediţia – deja citată – *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, autorul face, la p. 204, o afirmaţie demnă de reţinut: "Scrisorile constituie un ciclu în care se întrevede o unitate, provenită, dacă nu neapărat dintr-un proiect iniţial cuprinzându-le pe toate, oricum dintr-un număr statornic de tensiuni interioare care l-au însoţit pe Eminescu toată viaţa".

[37] Ibidem, p. 208.

[38] Loc. cit.

convenţia. Căci, lipsindu-le de un destinatar precis, el poate generaliza – intenţie vizibilă încă de la început. Totuşi, concepţia care a stat la baza lor, construcţia prozodică similară până la detalii, dar, mai ales, violenţele de limbaj din Scrisoarea III, sarcasmul evident din Scrisoarea II, esenţializat şi cenzurat în Scrisoarea I etc., motivează alegerea şi intervenţia lui Maiorescu.

Versuri ca acestea nu sunt specifice satirei:

"Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac,
– v–v vv–v// –v –v vv–
Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac...
vv–v –v –v// v– –vv v–
Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii,
v– –v vv–v//vv– v–v –v
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii."[39]
vv–v vv–v//–v– v–v –v

Pesimismul şi antiteza romantică – două elemente comune versurilor citate – relevă o psihologie ce trece existenţa printr-un filtru tragic şi nicidecum ironic.

Nici cosmogonia pe care "bătrânul dascăl" o reface dând "gândul îndărăt cu mii de veacuri" n-o găsim în satirele horaţiene (şi, în general, în toate textele circumscrise speciei).

Realizarea prozodică a ideii naşterii Universului datorită unei voinţe primordiale, vădind influenţe peremtorii din Rig-Veda, este cu totul remarcabilă şi se

[39] Toate citatele după varianta publicată sunt date după ediţia: M. Eminescu, *Opere alese*, I, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 136-140.

individualizează în cadrul strofei respective prin marcarea expresă a cezurilor:

"Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l
vv– v– v–v// –v– v–v/ –v
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..."[40]
vv–v –v –v// vv– v–v –v

Dar compararea lumilor în devenire cu "roiuri luminoase izvorând din infinit", a căror efemeritate este specifică insignifiantelor gâze şi insecte de tot soiul, probează înclinaţia lui Eminescu spre sarcasmul esenţializat şi invectiva camuflată. Nicăieri în satirele horaţiene nu apar, cu atâta forţă expresivă, asemenea idei într-un comentariu poetic:

"Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
vv–v –v –v// – v– v–v–
Facem pe pământul nostru muşuroaie de furnici;
–v vv–v –v// vv–v vv–
Microscopice popoare, regi, oşteni şi învăţaţi
vv–vv v–v// -/ v– vvv–
Ne succedem generaţii şi ne credem minunaţi;
vv–v vv–v// vv–v vv–
Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
–v– v–v –v// vv–vv v–v

[40] Nu este lipsit de interes să menţionăm faptul că T. Arghezi preia două rime compuse din această Scrisoare, fără să aducă vreo modificare minimă (cum ar fi aici, de pildă, inversarea termenilor). "Iată-l / Tatăl" şi "fericească-l /dascăl " se regăsesc în poezia *Între două nopţi* şi, respectiv, *Trişca*.

În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
vv– vvv–v// vv– v– v–v
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
vv–v –v–v// vv–v vv–v
Că-ndărătu-i şi-nainte-i întuneric se arată".
vv–v vv–v// vv–v vv–v

Desprins din context, ultimul vers citat, în care trecutul ("că-ndărătu-i") şi viitorul ("şi-nainte-i") se află sub semnul întunericului etern, se impune prin egalitatea de esenţă a momentelor temporale, cărora le corespund celule ritmice identice (respectiv câte un peon III). Identitatea prozodică a emistihurilor, ca şi a părţilor care le compun este totală, fiind exprimată de succesiunea a patru peoni III (vv–v vv–v//vv–v vv–v).

Acelaşi tip peonic apărea, însă, şi în următorul vers din Glossă:

"Viitorul şi trecutul"
vv–v vv–v
a cărui continuare:

"Sunt a filei două feţe"
vv–v –v –v

dezvoltă, de fapt, aceeaşi idee. În ambele poezii, Eminescu pune semnul egalităţii (nu numai prozodice) între cele două categorii temporale fundamentale din care decurgea acel "prezent continuu" remarcat deseori în creaţiile sale.

Dacă alăturăm versul citat din Scrisoarea I de cel din Glossă şi constatăm că atât referirile la timp cît şi

rezolvarea prozodică sunt identice, este cazul să ne întrebăm dacă o minte omenească – fie ea şi genială – poate stabili, singură, asemenea similitudini, sau intervine şi altceva, un element mai profund, care scapă înţelegerii noastre.

Pe de altă parte, Eminescu procedează în spiritul esteticii romantice, fiindcă strofa imediat următoare – o duodecimă – introduce elemente proprii meditaţiei şi nicidecum satirei. E adevărat, pentru romantici amestecul speciilor, ca şi amestecul genurilor echivalează cu o notă particulară a curentului, numai că Eminescu ridică acest deziderat la o cotă valorică foarte înaltă. Pentru cugetătorul care cunoaşte dinainte sfârşitul Universului, translarea gândurilor spre timpul acelei realităţi este făcută în maniera unei profunde meditaţii, ce nu se abate câtuşi de puţin de la adevărul consemnat ştiinţific. Aşa încât:

"Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş
–vv/ v– v–v// vv–v –v–
Cum se-nchide ca o rană printre nori întinecoşi.
vv–v vv–v// vv– vvv–
Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ
vv–v – v–v// vv– v– v–
Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpaţi."
–/ v–vv v–v// vv–vv v–

Imperfecţiunile formale, antrenând chiar schimbarea genului ("planeţi" în loc de "planete") sau numai transcrierea prescurtată, dictată de măsura versului ("spaţ" în loc de "spaţiu"), trădează o anumită febrilitate în comunicarea poetică. Adevărul ştiinţific, reprodus corect,

are întâietate asupra ideii şi, evident, asupra expresiei. Dar, ca o compensaţie poetică şi prozodică, versurile următoare ating altă cotă valorică:

"Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie,
–v– v–v –v// vv–v vv–v
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
vv– –v v–v// vv–vv v–v
Şi în noaptea nefiinţei totul cade, totul tace
vv–v vv–v//–v –v/ –v –v
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace..."
vv–v vv–v//vv–v–v –v

Dacă acesta e destinul Universului, soarta lumilor care-l populează devine insignifiantă:

"Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?"
–v –v –v –v// –v– v– v–

Asemenea consideraţii sunt străine satirei latine şi, în general, speciei. Ceea ce aduce nou Eminescu, în această privinţă, este amestecul eteroclit de teme şi tonuri, în acord, totuşi, cu accepţia primordială a termenului – sesizată cu uşurinţă de Maiorescu. Fiindcă "satura lanx" însemna (în sens figurat, desigur) posibilitatea apropierii unor elemente divergente, cum sunt: descrierea lirică, firul narativ, dialogul şi monologul etc.

Eminescu acţionează concomitent la nivel compoziţional, variind dar armonizând registrele tonale. Dacă ar fi procedat, de pildă, ca Gr. Alexandrescu în Satiră. Duhului meu, atunci pesimismul său ar fi făcut notă discordantă cu

potenţiala sa vervă satirică. Dar aşa, temperându-şi aparent atitudinea, care, în fond, este canalizată spre sarcasmul esenţializat, exprimarea pesimismului devenea posibilă cu notele lui profunde şi dureroase.

Nicăieri la Horaţiu şi Iuvenal – sau în alte produse ale speciei – nu există asemenea împletiri de tonalităţi, ca urmare a trecerii subtile de la un sentiment la altul. Aici, "bătrânul dascăl" este când deplâns, când ironizat sau privit cu simpatie fraternă pentru visul himeric al cunoaşterii, nutrit o viaţă-ntreagă. "Prea puţin!" – conchide poetul –, pentru că viaţa însăşi rămâne o mare necunoscută, din moment ce totul se sfârşeşte prin moarte:

"Şi când propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost,
vv–vv – –v// –v –v vv–
O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost?
vv–v –v –v// vv–v –v–
Poate vrun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
–v vv– v–v// –v–/ –vv–
Printre tomuri brăcuite aşezat şi el, un brac,
vv–v vv–v// vv– v–/ v–
Aticismul limbii tale o să-l pună la cântari,
vv–v –v –v// vv–v vv–
Colbul ridicat din carte-ţi l-a sufla din ochelari
–v vv– v–v// vv– vvv–
Şi te-o strânge-n două şiruri, aşezându-te la coadă
vv–v –v –v// vv–vv v–v
În vreo notă prizărită sub o pagină neroadă."
vv–v vv–v//vv–vv v–v

După cum s-a putut observa, tipul de analiză preconizat de noi nu este urmărit cu obstinaţie. Şi totuşi, suficiente elemente prozodice – de la utilizarea măiastră a

cezurilor până la alcătuirea internă a celulelor ritmice – pledează în favoarea ideii că subconştientul creator poate fi, astfel, mai bine cunoscut.

Să dăm un exemplu.

Într-o poezie – indiferent de dimensiuni – amfimacrul (–v–) apare foarte rar. În Scrisoarea I, atunci când poate fi semnalat, el traduce neliniştea poetului sau punctează ritmic unele sintagme-cheie în economia strofei sau chiar a întregului poem. Astfel, soarele este "trist şi roş" (–v–), prefigurând "Timpul mort" (–v–). Oamenii sunt "Muşti de-o zi" (–v–), iar întrebările insistente: "ce vor ei?" şi "cum a fost?" relevă, prin intermediul structurii prozodice – un amfimacru – o stare de spirit neschimbată.

La neliniştile sale esenţiale există un singur răspuns. Moartea – ca realitate universală – este unicul criteriu de care oamenii ar trebui să ţină cont atunci când edifică ceva sau, dimpotrivă, distrug:

"Poţi zidi o lume-ntregă, poţi s-o sfarămi... orice-ai spune
–v– v–v–v// –v –v/ –v –v
Peste toate o lopată de ţărână se depune."
vv–v vv–v//vv–v vv–v

Este, aici, un pesimism nefisurat de vreo speranţă. Figurând ca emistih A într-unul din versurile variantei C. 2259, 161-163, construcţiei gramaticale şi poetice "Peste toate o lopată" i se găseşte, în varianta publicată, o continuare adecvată: "de ţărână se depune". În această formă, emistihurile pun în evidenţă celule ritmice de acelaşi tip (vv–v vv–v//vv–v vv–v). Ideea morţii egalizatoare se subînţelege. Substratul prozodic ne oferă un argument suplimentar.

Pe de altă parte, grimasa ironică ce însoţeşte prezumtivul tablou al înmormântării aruncă noi lumini asupra ipocriziei omeneşti:

"Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormântare
vv–v v– –v// vv– vvv–v
Splendid ca o ironie cu priviri nepăsătoare...
–v vvvv–v// vv– vvv–v
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
vv–v vv–v// vv– vvv–
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el."
– v–vv v–v// vv–vv v–

De data aceasta, negaţia nu se mai asociază cu alt cuvânt, pentru a forma o celulă ritmică oarecare. Ea este mai puternică – şi singura care se impune, prozodic, din întreg tabloul descris. Din această cauză, nu atât prin idee, cât prin rezolvare prozodică, fragmentul citat capătă autonomie, fiind el însuşi o satiră necruţătoare la adresa contemporanilor.

Dar poetul plusează. "Iată tot ce te aşteaptă" – continuă el. În cel mai bun caz, o posteritate nedreaptă îţi va judeca faptele şi gândurile cu măsuri măsluite, menite s-o avantajeze. Astfel încât, "Măgulit e fiecare/Că n-ai fost mai mult ca dânsul", micşorând, adică, altitudinea gândirii până la nivelul de înţelegere al minţilor obişnuite. Prin alegerea pronumelui nehotărât "oricine" Eminescu exprimă tocmai această idee în care se simte şi dispreţul faţă de exegeţii improvizaţi:

"Astfel încăput pe mâna a oricărui, te va drege,
–v vv– v–v// vv–v/ vv–v
Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înţelege."
–v –v vv–v //–v –v vv–v

De remarcat că, prozodic, pronumele în genitiv ("a oricărui") este pus între cezuri (una fixă, alta mobilă), spre a fi mai bine individualizat. Procedeul fusese folosit cu bune rezultate, menționate deja, în tiparul 2259, 161-163.

Tabloul final, creionat în manieră romantică, îmbină elemente specifice pastelului cu cele proprii meditației. Eminescu însuși atrage atenția asupra autonomiei acestuia, separând strofa care îl conține de restul textului printr-un rând format din puncte de suspensie. Ceea ce încă mai păstrează autorul din arsenalul satirei este modul de adresare, ce presupune utilizarea verbelor la persoana a II-a singular.

Dar și aici ambiguitatea persistă. La începutul strofei respective, luna constituie obiect de contemplare. Ca atare, poetul recurge în expunerea sa la persoana a III-a singular:

"Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare
vv–v/ vv–v// vv–vv v–v
Cum revarsă luna plină liniştita ei splendoare!..."
– v–v –v –v// vv–v – v–v

În schimb, în partea a doua a strofei, nu numai un verb-cheie ("pluteşti"), dar şi adjectivul posesiv "ta" indică schimbarea persoanei gramaticale:

"Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,
– v–v vv–v// vv–v – v–v
Şi câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
v– –v– v–v// vv–v vv–v
Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,
vv–v – v–v// vv–v – v–v

Când pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate,
vv– vvv–v// –vv vvv–v
Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii
vv– v–v –v// vv– v–v –v
Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!"
vv–v vv–v//–v– v–v –v

Încă un fapt prozodic trebuie neapărat menţionat. În construcţia: peon III + silabă independentă accentuată (vv–v –), al doilea element prozodic aduce întotdeauna un plus de informaţie, dând versului care îl conţine o importanţă deosebită în economia strofei. Or, din acest punct de vedere, versul:

"Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate"
(A) vv–v – v–v// (B) vv–v – v–v

se remarcă atât prin prezenţa construcţiei respective în ambele emistihuri, cât şi prin identitatea lor prozodică.

* * *

Această sumară descriere a textului eminescian demonstrează caracterul său compozit. În lipsa unui dialog real, ca în majoritatea satirelor antice, – element specific acestei structuri, permiţând dramatizarea –, Eminescu recurge la tablouri vivante, cu aglomerări pestriţe şi irelevante. Oamenilor care le populează poetul le vestejeşte, de fiecare dată, goana oarbă spre nicicând şi niciunde.

Entre satire, épître et lettre littéraire (*Résumé)*

Dans l'édition de T. Maiorescu de 1883, les premières quatre Lettres de M. Eminescu paraissent sous le titre de Satires, quoique ces textes soient parus dans la revue "Convorbiri literare" sous le générique proposé par l'auteur et non sous celui du futur éditeur. Quand même, pendant une quarataine d'années, les éditeurs ont oscillé entre Lettre et Satire, titres qui paraissent successivement pour denommer les mêmes textes.

Dans l'ouvrage ci-dessus, l'auteur établit la différence entre satire, comme espèce du genre lyrique, et épître et lettre littéraire, considérées comme sous-espèces littéraires.

Les traits compositionnels de la satire antique, repris seulement partiellement par quelques lettres littéraires, justifient l'encadrement proposé par T. Maiorescu.

L'auteur de cette étude surprend aussi avec acribie qu'il y a des nuances compositionnelles et paratextuelles entre épître et lettre litteraire.

La nouveauté de cette étude réside à rendre clair des questions appartenant autant à l'histoire littéraire qu'à la théorie littéraire. Dans ce sens, l'analyse prosodique qu'on met en pratique au texte Scrisoarea I (Lettre I) met en évidence en quelle mesure le jugement esthétique de T. Maiorescu a été justifié.

"De câte ori, iubito ..."
– perspectivă prozodică –

Carmen ANDRIOAIA

Despre Eminescu s-a scris şi se va mai scrie într-o tonalitate encomiastică. Această receptare unanimă se justifică atât prin simpla percepere neautorizată, cât şi prin rezultatul unei analize mai profunde, de adâncime.

Abordarea pe care o propune lucrarea de faţă complineşte perspectiva stilistică asupra textului privit la diferite nivele (fonematic, morfematic, lexical sau sintactic) printr-o încercare de analiză prozodică a textului poetic eminescian De câte ori, iubito...

Acceptând teoria lui Ibrăileanu în legătură cu "adecvarea ritmului la idee"[1], se impune racordarea discursului liric la constituenţii lui intrinseci, respectiv la ritm şi rimă, existând o relaţie indisolubilă între ceea ce exprimă poetul şi modul în care o face.

---

[1] G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere*, vol. 3, Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 308.

Apărută în Convorbiri Literare la 1 septembrie 1879, De câte ori, iubito... aparţine "ciclului veronian".[2]

Nu se vor face referiri la cele trei variante datate 1877-1878, ci se va avea în vedere versiunea definitivă care reflectă opţiunea ultimă a poetului Eminescu:

I. De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte,
U-U- U-U//U- U- U-U 14 a
II. Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte:
U-U UU-U //U-U UU-U 14 a
III. Pe bolta aurie o stea nu se arată,
U-U UU-U//U-- UU-U 14 b
IV. Departe doară luna cea galbenă-o pată;
U-U -U - U // U- UU/ U-U 14 b
V. Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
UUU- U-U // U-U UU-U 14 c
VI. O pasăre pluteşte cu aripi ostenite,
U-UU U-U // U-U UU-U 14 c
VII. Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
U- U- U-U // U-U -U- 13 d
VIII. C-un pâlc întreg de păsări, pierzându-se-n apus.
U- U- U-U // U-UU U- 13 d
IX. Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
U-U U- -U//U- UUU-U 14 e
X. Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
-- -UU-U //- -U- /- -U 14 e
XI. Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.
U-UUU -U // U-U UU- 13 f

....

XII. Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,
U- - UU-U //U-U UU- 13 f
XIII. Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ,
U-U- U-U //U-U UU- 13 g

---

[2] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 234.

XIV. Când tu te pierzi în zarea eternei dimineţi.
U- U- U-U //U-U UU- 13 g

Compoziţional, poezia are trei părţi distincte. Prima parte conţine versurile I şi II, constituindu-se într-o reactualizare a trecutului erotic prin intermediul amintirii.

Cea de-a doua, totalizând nouă versuri (III-XI), cuprinde o viziune alegorică a omului de geniu (pasăre) şi a lumii ("pâlc întreg de păsări") în care iubita se integrează organic.

Partea a treia alcătuită din ultimele trei versuri, conţine, după revenirea la planul uman anterior retrospectivei metaforice, atât concluzia cât şi atitudinea poetului.

Această delimitare tripartită este impusă de semnele de punctuaţie existente în text. Prezenţa celor două puncte anunţă o enumerare. Particularizând, prin declanşarea memoriei voluntare/involuntare ("mi-aduc aminte") ele sugerează caracterul retrospectiv al amintirii, caracterul alegoric al celei de a doua părţi semnificând trecerea factorului biografic în planul transcendentului.

Dacă trecerea de la prima parte a poeziei la cea de a doua se realizează aproape pe nesimţite, ultima este marcată grafic de punctele de suspensie care se întind pe lungimea unui întreg vers.

Această pauză fragmentează semantic discursul liric, individualizând realitatea pustiită, destrămată surprinsă în manieră existenţialistă "avant-la-lettre": "mă-ntunec şi îngheţ".

Reluarea sintagmei "de câte ori, iubito" din titlu în primul vers plasează întregul poem sub zodia nostalgiei, a neîmplinirii. Apelativul "iubito" pare a iniţia un dialog "in absentia" cu fiinţa iubită.

Amfibrahul (U-U), neutru din punct de vedere prozodic, reliefează, prin structurarea cuvântului "iubito" neindividualizarea fizionomică şi psihică a femeii. Iubita nu are nume, ea este văzută la modul generic, mai mult ca un principiu.

Sentimentul iubirii este corelat cu cel al naturii (afectivitatea estompată de glacialitatea peisajului), iar gestica ritualică specifică ceremonialului iubirii lipseşte, denotând atât scindarea cuplului cât şi a eului poetic. Schemele ritmice sesizează această ruptură, perturbările ritmice expresive existente în text fiind concludente în acest sens.

Dipodiile iambice legate care individualizează sintagmele similare "de câte ori" (I) şi "din ce în ce" (XIII) permit o interpretare nuanţată. Dacă în primul vers ruptura dintre cei doi se plasa doar la nivelul mentalului:

("De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte"),
U-U- /U-U //U- U-/ U-U

în penultimul despărţirea se va materializa la nivel fizic:

("Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ.")
U-U- U-U //U-U UU-

"De câte ori" este echivalent cu "de multe ori", schema ritmică a ultimei sintagme fiind identică (U-U-). Caracterul legat al celor două celule iambice sugerează, în ambele cazuri, iminenţa rupturii definitive.

Faptul că emistihurile A ale celor două versuri citate prezintă aceiaşi schemă ritmică:

"De câte ori, iubito"		vs.	"Din ce în ce mai singur"
U-U-	U-U		U-U-	U-U

trebuie coroborat cu o convertire a prezenţei în absenţă. Existenţa interlocutorului ("iubito"), chiar dacă e numai presupusă, subliniază totuşi o prezenţă.

În finalul poemului poetul rămâne definitiv "singur". Înstrăinarea cuplului era insinuată de la început prin invocarea unui univers îngheţat şi pustiu printr-un ansamblu de structuri vizuale ("ocean"), termice ("gheaţă") şi cinetice ("sloiuri de valuri repezite").

Chiar dacă plasarea locuţiunii verbale "mi-aduc aminte" în imediata apropiere a pronumelui la persoana întâi plural semnifică reîntoarcerea în trecutul armonios al cuplului, caracterul sincopat, lipsit de armonie al relaţiei dintre cei doi, se reflectă şi pe plan prozodic prin folosirea dipodiilor iambice (U-U-): "de câte ori", "pe când a ei", "c-un pâlc întreg", "când tu te pierzi".

Prezenţa obsesivă a referirilor la personajul feminin în toate structurile menţionate sugerează caracterul disonant al iubitei "pierdute" şi suferinţa provocată de lipsa comunicării.

Resorturile amintirii vizualizează imensitatea oceanului care, prin întindere devenind un obstacol de netrecut, creează o barieră imensă. Distanţa este amplificată în mod vizibil prin invocarea "gheţii" ca determinativ al "oceanului": "Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte". Actualizarea imaginii "îngheţate" este atât rezultatul memoriei involuntare cât şi al celei voluntare:

I. "De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte,
II. Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte."

Acuitatea percepţiei termice apare ca rezultat al insatisfacţiei nerealizării perechii primordiale. Din această perspectivă poemul pare a fi un mit răsturnat al androginului, în De câte ori iubito... unitatea redevenind dualitate.

Poetul actualizează două planuri ale spaţialităţii. Primul este cel al oceanului nesfârşit şi îngheţat, iar al doilea este cel al văzduhului. "Bolta aurie", sugestie a apusului, a sfârşitului zilei şi implicit a iubirii, este lipsită de orice speranţă sau perspectivă:

III. "Pe bolta aurie o stea nu se arată,
U- U UU-U//U- - UU-U
IV. Departe doară luna cea galbenă – o pată;"
U-U -U - U // U- UU/ U-U

Absenţa stelei, ideal spre care tinde orice muritor (vezi Luceafărul şi La steaua) denotă dispariţia oricărei tendinţe ascensionale, transcendente şi este compensată doar de apariţia difuză şi îndepărtată a lunii.

Eminescu nu se referă la "galbenul" strălucitor, tonic, ci la acela palid, morbid. Nici luna, spaţiu al evaziunii şi visului, nu este văzută ca un astru luminos. Nu este invocată incandescenţa stelei ca sursă a luminii, ci doar reflecţia ei pe un astru inert, "galben ca o pată".

Caracterul eminamente vizual al poemului este incontestabil, meritul poetului Eminescu fiind acela de a-l converti în auditiv.

Se poate vorbi, în acest caz, de un simbolism vocalic în De câte ori, iubito...? Răspunsul este strict legat de poziţia vocalelor sub ictus şi de gradul lor de apertură:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
I		Î		o		i			o		U		i	
I		e(a)				e(a)			a				i	
III		o				i			e(a)	u			a	
IV		a		o(a)		u			a				a	
V				i(i)		o			a				i	
VI		a				e			a				i	
VII		î		e(i)		e			i		O		u	
VIII		î		e		a			î				u	
IX		u			e(i)	u			i				o(a)	
X	i	ă(u)	u(i)			u		i	i		U	e(a)	o(a)	
XI		î				i			a				i	
XII		e	o			a			a				o(i)	
XIII		e		e		i			u				e	
XIV		u		(i)e		a			e				i	

Aspectul nostalgic, uşor întunecat al primului vers este surprins la nivel fonetic, prin valoarea acustică a vocalelor "u" şi "â" considerate închise ("câte", "aduc"), în combinaţie cu vocala "o" care este una intermediară ("ori", "noi"):

I. "De câte ori iubito, de noi mi-aduc aminte"

Aceste vocale închise permit actualizarea trecutului, a amintirii care declanşează o percepţie glacială a lumii.

Imensitatea, răceala şi depărtarea, atribute esenţiale ale "oceanului de gheaţă", sunt sugerate fonetic de calitatea vocalei "a", considerată ca fiind cea mai deschisă din sistemul fonologic al limbii române.

Orizontalitatea rece, statică, albul înghețat sunt evidențiate prin frecvența aceleiași vocale "a" a cărei luminozitate glacială se atenuează prin diftongare ("oceanul", "gheață").

Regimul amorf, înghețat și lipsit de viață, de speranță este reliefat prozodic de perturbarea ritmică. Accentuarea vocalei închise "u" din adverbul "nu" îmbogățește valorile expresive ale acestuia:

"Pe bolta aurie o stea nu se arată".
U-U UU-U//U- - UU-U

Silaba independentă accentuată pe care o structurează adverbul reliefează contrapunctic atmosfera întunecată dominată de tristețe. Întunericul absolut este slab luminat de viziunea îndepărtată și difuză a lumii.

Simbolismul vocalic al cuvântului "luna" reflectă încercarea de trecere de la tonurile închise la cele deschise prin succesiunea vocalelor "u" (cea mai închisă) și "a" (cea mai deschisă).

Impresia acustică de îndepărtare este motivată și de preferința poetului pentru linia de pauză ("luna cea galbenă-o pată") care fixează prozodic locul cezurii mobile. Se poate pune întrebarea de ce optează Eminescu pentru linia de pauză și nu folosește virgula. Impunând apariția aceleiași cezuri mobile, pauza ritmică presupusă de linia de pauză este mai mare decât aceea cerută de virgulă. Pustietatea, întunericul pregnant echivalând cu deznădejdea este evocat redundant de liniștea apăsătoare sugerată de linia de pauză.

Pătrunderea în acest spațiu imens și înghețat, simbol al disperării și al anulării afectivității, are loc tot în regimul "departelui", "peste mii de sloiuri".

Această viziune îndepărtată reiese şi din caracterul ascendent al peonului IV ("iar peste mii" UUU-↗) care deplasează perspectiva din planul acvatic îngheţat spre cel ceresc:

V. "Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
UUU-(↗) U-U // U-U UU-U

VI. O pasăre pluteşte cu aripi ostenite."
U-UU U-U //U-U UU-U

Marea virtuozitate prozodică a poetului este subliniată de folosirea în cazul acestui vers (VI) a procedeului "în oglindă", care constă în corespondenţa perfectă a valorii silabelor din cele două emistihuri. Prin frecvenţa redusă a apariţiei lui, versul care îl actualizează dovedeşte atât rafinament prozodic cât şi potenţialităţi expresive.

Acest procedeu pare a trăda măştile alegoriei, pasărea fiind doar o oglindire, o răsfrângere a imaginii poetului, respectiv a creatorului de geniu. Procesul de oglindire se insinuase încă de la debutul poeziei, oceanul de gheaţă manifestându-se ca o oglindă imensă şi întunecată. Antiteza pasăre-poet şi pasăre-iubită sugerează imposibilitatea regăsirii prin iubire a eului "oglindit" datorită morţii sentimentului.

Antagonismul erotic se reflectă atât la nivel gramatical, prin locuţiunea conjuncţională "pe când", cât şi la nivel prozodic, prin structurarea unei celule cu dublu accent (amfimacru -U-: "tot s-a dus"). Ea trădează un fel de înfrigurare a mărturisirii poetului care-şi vede perechea îndepărtându-se încet, dar ireversibil.

Această celulă ritmică complineşte expresivitatea prozodică prin singularitatea morfologică a unicului verb

aflat la alt timp decât cel al prezentului indicativ, respectiv la timpul perfect compus al indicativului:

VII. "Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
U- U-U-U //U-U -U-
VIII. C-un pâlc întreg de păsări, pierzându-se-n apus."
U- U- U-U //U-UU U-

Fiind scrisă în alexandrin românesc, poezia prezintă ambele variante, acatalectică şi catalectică. Prin modificarea măsurii celui de al doilea emistih (7/6 silabe), rima versurilor oscilează între cea feminină şi cea masculină.

Cunoscând minuţia, preocuparea constantă pentru selectarea celor mai potrivite rime manifestată de Eminescu, se poate afirma că alegerea rimelor din acea poezie nu are nimic arbirar, urmărind o anumită semnificaţie.

Trecerea de la rima feminină întâlnită în primele şase versuri ale poeziei la rima masculină este motivată semantic de schimbarea planurilor ontologice. Versurile:

VII. "Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
VIII. C-un pâlc întreg de păsări, pierzându-se-n apus"

reflectă planul opus luminii poetului, geniului. Din acest motiv poetul marchează prozodic imersiunea unui alt univers, opus şi ostil, prin folosirea rimelor masculine.

Cuvintele de rimă ("dus" – "apus") prezintă în clauzulă vocala "u" aflată sub ictus forte. Aceasta exprimă atât îndepărtarea simbolică a celor două lumi cât şi tristeţea, durerea, declanşate de imposibilitatea concilierii acestora.

Între aceste două lumi, acvatică şi celestă, prima dinamizată de repeziciunea valurilor şi infinitizată de

"miile de sloiuri", rătăceşte un suflet "obosit". Pasărea ca simbol al zborului, vis etern al omenirii, are zborul frânt, aripile îi sunt ostenite ("pluteşte cu aripi ostenite"). Nemaiputându-se înălţa ca o săgeată în văzduh, ea reuşeşte doar să plutească. Întregul de altădată s-a frânt astăzi în două: o jumătate îşi continuă drumul "nainte" spre alte zări ignorând privirile "suferitoare" ale perechii sale.

Asistăm la un intertextualism revelator. Condiţia geniului neînţeles apare, ca la Baudelaire în Albatrosul, sub forma păsării care se împiedică în propriile-i aripi.

Fără să-l fi cunoscut pe Baudelaire, poetul foloseşte aceeaşi imagine a păsării ca simbol al fiinţei superioare, afirmându-se ca unul dintre cei mai mari precursori ai poeziei moderne.

Pasărea-pereche dovedeşte incompatibilitatea omului de geniu cu lumea uniformizată prin simultaneitatea reacţiilor ("pâlc întreg de păsări").

Revenirea la statutul existenţial al poetului se reflectă atât prin reapariţia rimei feminine cât şi prin perturbarea ritmică datorată accentuării pronumelui "ei". Aceasta marchează ruptura definitivă şi tragică a cuplului:

IX. "Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare"
U-U U- -U//U- UUU-U

Încercările repetate ale păsării/poetului de a se integra şi de a se face înţeles se finalizează cu tot atâtea eşecuri, ceea ce conduce la o stare de confuzie axiologică.

Lumea pământească, zbuciumată şi plină de "sloiuri" este percepută în acest mod pentru că poetul o simte ostilă şi pentru că nu l-a acceptat. Ea se află în opoziţie cu

lumea lui celestă, mohorâtă de asemenea, pentru că singurătatea lui îl împiedică să-şi vadă împlinite visurile.

Dacă pâlcul întreg de păsări căruia i se afiliază organic chiar "perechea" lui nu se poate integra în lumea contemplativă, poetul-pasăre năzuieşte să poată coborî la condiţia lor. Fiind respins din cele două lumi, nu-i mai rămâne decât să plutească între ele şi să-şi accepte împăcat destinul. Diferenţa dintre acestea constă din meditativul uneia şi dinamismul şi risipa de energie a celeilalte.

Antiteza romantică "nici rău nu-i pare-acuma" "nici bine nu" se raportează semantic la momentul anterior rememorării alegorice.

Văzându-se "la asfinţit", cu sufletul golit, când neîmplinirea roade neîncetat din vise, Eminescu găseşte în moarte un refugiu, un loc al liniştii.

Ambiguitatea pronumelui "ea" conferă posibilitatea unei duble interpretări, perspectiva asupra condiţiei omului de geniu justificându-se prin identificarea "ea-pasărea", respectiv poetul de geniu.

Acceptând viabilitatea unei simbolistici a consoanelor, se consemnează statistic prezenţa oclusivelor nazale "n" şi "m" în cele 14 versuri ale poeziei De câte ori, iubito... şi se ajunge la următoarele cifre: 4/4/1/1/1/1/2/4/2/7/4/5/8/4.

Preluând afirmaţia lui Garabet Ibrăileanu că "n" şi "m" sunt "consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinaţie cu alte consoane"[3] se impune constatarea că versurile X şi XII, privite din perspectiva consonantismului, sunt cele mai muzicale din poem:

---

[3] G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere*, vol. 3, Ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 321.

X. "Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare";
XIII. "Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ."

Regimul simbolic al consonantismului vine să complinească abordarea complexă a textului poetic, privit atât din perspectivă stilistică, cât şi prozodică.

Versul cel mai marcat expresiv din acest punct de vedere prozodic

X. "Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare",
-- -UU-U // - -U- /- -U

corespunde semantic stării de apatie, de împăcare şi cufundare melancolică şi senină în moarte şi ridică la rangul cel mai înalt Erosul şi Thanatosul ca angoase fundamentale.

Cele patru perturbări ritmice expresive permit interpretări nuanţate. Negaţiile "nici" şi "nu" apar de patru ori într-un singur vers, sugerând decepţia legată de experienţa erotică. În cazul sintagmei "nu-i pare-acuma" negaţia este mai puternică decât verbul însuşi.

Negaţia care intră în componenţa celulelor cu dublu accent (spondeul --: "Nici rău" şi amfimacrul -U-: "bine nu") se remarcă prin simetrie compoziţională, sugerând egalitatea contrariilor ("bine" – "rău").

Dualismul trăirii reiese din perturbarea ritmică presupusă de accentuarea negaţiei şi din simbolismul întunecat, dureros al vocalei "u" ("nu").

Pauza marcată de punctele de suspensie pregăteşte constatarea uşor explicativă:

"ea moare/Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi."
- -U U-UUU -U //U-U UU-

Urmare a sentimentelor "pierdute", a întunecimii şi a îngheţului din suflet, iubirea moare, retrăindu-şi în ultima clipă întreaga existenţă, asemenea unui muribund.

Accentuarea pronumelui "ea" reliefează prozodic (prin perturbare ritmică şi structurare a unei silabe independente accentuate) importanţa, dar şi statutul ambiguu al acesteia.

Chiar dacă, în mod normal, mesomacrul nu reprezintă prin el însuşi o celulă ritmică expresivă, sintagma "visându-se-ntr-o" (U-UUU) este marcată expresiv tocmai prin frecvenţa lui foarte redusă în acest poem. Lungimea celulei ritmice sugerează caracterul oniric al reprezentării retrospective a trecutului convertit în registru thanatic.

Deşi celula ritmică structurată de adverbul "înapoi" (anapest: UU-↗) sugerează caracterul ascensional, orientat pe verticală, semantica lui presupune o reîntoarcere în trecut, respectiv o orientare descendentă.

Această aparentă desincronizare între sens şi formă poate fi explicată prin atmosfera aluzivă a unui trecut în care se cantonează poetul şi prezentul îngheţat, amorf şi steril aparţinând "iubitei" şi celorlalţi, adică "lumii". Astfel se motivează celula ascendentă configurată de un adverb care se referă la trecut ("înapoi") dar care sugerează prozodic elevaţia şi speranţa în redobândirea unităţii primordiale pierdute.

S-a afirmat că punctele de suspensie continue care despart versul XI de ultimele trei versuri ale poeziei marchează trecerea la un alt plan compoziţional. La prima vedere alegoria păsării singuratice părăsite de "a ei pere-

che" pare a constitui o unitate independentă, ruptă de realitatea ontologică a poetului.

În realitate, nu se poate vorbi de o ruptură netă. Poetul nu intenţionează explicitarea propriei condiţii prin analogie cu viziunea parabolică anterioară. Însă ea se impune prin acţiunea subconştientului creator care grupează ultimele patru versuri (nu trei) într-o serie ritmică masculină.

Dramatismul încărcăturii existenţiale a verbului "a fi" este imprimat începutului de vers:

XII. "Suntem tot mai departe deolaltă amândoi."
U- - UU-U //U-U UU-

După viziunea alegorică asupra iubirii, poetul se întoarce în prezent, la realitate, la propria condiţie. Chiar dacă se sugerează, ca şi în primul vers, unitatea perechii prin verbul la persoana întâi, plural ("suntem"), prin numeralul colectiv "amândoi" şi adverbul "deolaltă", ideea sciziunii cuplului respectiv apare obsesiv în ultimele versuri.

Îndepărtarea are loc gradat, ruptura nu se produce brutal, răcirea intervenind şi insinuându-se treptat ("Suntem tot mai departe"). Chiar dacă numeralul colectiv "amândoi" presupune ideea unui tot unitar, numeralul cardinal "doi", din componenta lui, impune aceeaşi idee de separare, de independenţă, de autonomie a fiecăreia dintre părţi.

Îndepărtarea înseamnă, în ultimă instanţă, pierdere. Silaba independentă accentuată (-: "tot") măreşte abisul dintre poet şi iubită, dezintegrând cuplul ("suntem" se descompune în "eul singur" şi "tuul pierdut".

Sintagma “mă-ntunec” este folosită de poet în accepţia de pierdere a iubirii şi totodată de pierdere a tinereţii şi a vremurilor copilăriei în elegia Trecut-au anii (“Iar timpul creşte-urma mea... mă-ntunec”), o altă lume pierdută pentru poet. Sub presiunea timpului ce “creşte” eul devine opac: “mă-ntunec”.

Separarea celor două lumi (geniu şi ceilalţi) are loc definitiv şi ireversibil. În timp ce geniul este până la urmă învins (“se-ntunecă şi-nghează”), iubita care trăieşte intens prezentul şi niciodată din amintiri îşi continuă nestingherită viaţa ca o “eternă dimineaţă”.

Schemele ritmice ale celor 14 versuri, ca şi raporturile dintre accente, pledează în favoarea muzicalităţii. Emistihul B al ultimelor patru versuri este compus din aceleaşi celule ritmice (amfibrah + anapest: U-U UU-). Anapestul care încheie versurile sugerează, prin caracterul lui ascensional, capacitatea de a transcede a geniului, configurat anterior sub formă de pasăre. Anapestul menţine în intensitatea rostirii însăşi intensitatea tendinţei ascensionale.

Trăind izolat într-o regiune de altitudine, deasupra tuturor, geniul prezentat de Eminescu în acest poem nu este ca în cazul romanticilor Byron, Vigny şi Lermontov sau în cel al supraomului lui Nietzsche, un om. El atribuie această superioritate unui element natural, respectiv unei păsări. Pot fi evocate astfel suferinţele unor fiinţe superioare care trăiesc în spaţiul înălţimilor celeste.

Concluzionând, meritul cel mai mare al lui Eminescu, particularizând prin poezia De câte ori iubito..., este acela de a converti dramatismul interior într-o formă perfectă şi armonioasă a expresiei artistice.

Bibliografie:

Guillermou, Alain: *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1977.

Papu, Edgar: *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1979.

Petrescu, Ioana Em.: *Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.

Popovici, D.: *Poezia lui M. Eminescu*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.

Voica, Adrian. *Versificaţie eminesciană*, Iaşi, Editura Junimea, 1997.

Résumé

Ce travail est conçu comme une démonstration du rôle important que la versification occupe dans l'analyse et pour une meilleure compréhension d'une poésie, dans ce cas, de la création poétique de M. Eminescu.

Dans *De câte ori iubito...* on peut parler non seulement d'un symbolisme vocalique (le régime des voyelles "u" et "a") mais aussi d'un symbolisme consonantique (les occlusives "n" et "m" sont les plus musicales consonnes de la langue roumaine).

Vu la minutie, la préoccupation constante pour la séléction des meilleures rimes manifestée par Eminescu, on peut affirmer que le choix des rimes dans cette poésie n'a rien d'arbitraire, suivant une certaine signification. L'alternance rime féminine/ rime masculine marque le changement des régistres existentiels et inteprétatifs.

Le poème surprend par une intertextualité révelatrice. La condition du génie incompris apparaît, comme chez Baudelaire dans *L'Albatros*, sous la forme de l'oiseau dont les ailes l'empêchent de marcher. Si l'on accepte l'affirmation qu'Eminescu, sans avoir connu la poésie de Baudelaire, a utilisé

pourtant la même image de l'oiseau comme symbole de l'être supérieur, le poète roumain peut être considéré comme l'un des plus grands précurseurs de la poésie moderne.

Les schémas rhytmiques de quatorze vers, de même que les rapports entre les accents plaident en faveur de la musicalité, le plus grand mérite d'Eminescu étant celui d'avoir converti le dramatisme intérieur dans une forme parfaite et harmonieuse de l'expression artistique.

Les analyses prosodiques des vers d'Eminescu présentes dans ce travail constituent une tentative de démonstration du mécanisme point facile de la versification qui double les connotations stylistiques des vers, perceptibles à partir des premiers niveaux de l'analyse littéraire.

Efigiile eminesciene şi arta plastică românească

Gheorghe MACARIE

Corolar firesc în constituirea la sfârşitul secolului trecut şi în începutul secolului următor a cultului pentru Luceafărul poeziei româneşti, preocuparea de a-i eterniza chipul prin operele de artă ale sculpturii a venit de la sine. Tendinţa spontană, publică sau particulară, firească având în vedere renumele operei marelui dispărut şi rapida ei penetraţie în marea masă a publicului românesc, a apariţiei primelor opere de artă (de sculptură în primul rând, pictura fiind de la bun început mai timidă în abordarea subiectului) a fost facilitată de circuitul public al reproducerilor după efigia eminesciană autentică (fotografiile din 1869, 1878, 1884-1885 şi 1887) şi gravurile (unele apărute în timpul vieţii) epocii sale. Dezvelirea primului bust al poetului, în rotonda Ateneului, în decembrie 1889, bust datorat lui Filip Marin, era o consecinţă a acestui context. Anul următor sculptorul Ion Georgescu va realiza pentru piatra de mormânt a poetului o reuşită efigie în bronz (reluată într-un bust, montat ulterior în urma unei entuziaste iniţiative, la Botoşani, în faţa şcolii

Marchian)[1]. În vara anul 1902 se inaugura în parcul conacului Ghica – Dumbrăveni (fost Balş) unde slujise cândva tatăl poetului, bustul lui Oscar Spaethe.

Preocuparea pentru un monument reprezentativ al lui Eminescu devine o constantă în cercurile intelectuale, studenţeşti mai cu seamă, deschizând seria concursurilor. Preferat, sculptorul Frederic (Fritz) Storck, profesor de desen şi modelaj la *Şcoala de arte frumoase* din Bucureşti, care se bucura de o notorietate verificată prin câteva lucrări monumentale, preia şi execută comanda, inaugurată la Galaţi la 16.X.1911. Sculptor academic, ieşind rareori din perceptele clasicizante, autorul monumentului oferă un Eminescu frumos ... dar inexpresiv, nesondându-i tensiunile, specific romantice ale interiorului. Revenind asupra subiectului, Fr. Storck va perpetua aceleaşi neajunsuri imprimând bustului din 1929 o răceală olimpiană, străină publicului românesc în conştiinţa căruia efigia poetului se identifica cu imaginea geniului romantic.

La antipodul armoniei statice a monumentului lui Fr. Storck de la Galaţi, se înfiripa ca proiect, cam în acelaşi timp, dar fără a avea însă şansa de materializare a acestuia, monumentul închinat marelui poet de către D. Paciurea (azi, iremediabil pierdut ca şi macheta distrusă de artistul însuşi). Chipul lui Eminescu, oarecum inadecvat în raport cu celelalte elemente structurale care compuneau monumentul, era unul răvăşit de revoltă. Un modelaj corespunzător în care lecţia lui Rodin fructificase, clama durerile lăuntrice, sfâşietoare ale unui personaj romantic, trăind cu demnitate conştiinţa propriului hybris. Impresionant, bustul lui

[1] Mutat după cel de-al doilea război mondial în parcul "Mihai Eminescu"

Paciurea spărgea tiparul apolinicului-placid, convențional până la artificialitate al unor *comenzi* din perioada interbelică. Deceniile 3 şi 4 ca şi cele ce vor urma consemnează la artiştii plastici un interes crescând pentru tratarea plastică a subiectului. Obsedantă prin strania ei frumusețe, intimidată de prestigiul personalității geniului pe care îl reprezenta, efigia eminesciană era nu o dată, artistic inhibitorie – artistul simțindu-se obligat la fidelitatea redării ei exacte dar ... inexpresive. Fenomenul este vizibil în perioada interbelică la lucrările semnate de Richard Hette, I. Schmidt-Faur, I. Mateescu dar şi la alții de după aceştia...

Dezvelirea în oraşul Constanța, la 15.VIII.1934 a bustului poetului creat de Oscar Han a fost un eveniment depăşind limitele oraşului. Realizat în urma eforturilor primarului şi omului de cultură I. Roman (*naşul* adevărat al monumentului fiind însă Tudor Vianu care convinsese comanditarul de calitățile ofertantului), bustul desemna poate cea mai valoroasă creație cu acest subiect de până atunci. Pornind de la cunoscuta fotografie din 1869 după care se modelase şi bustul de la Putna (1927), autorul oferă, la alte dimensiuni o replică a acestuia. Fericita lui amplasare pe faleză, în vecinătatea întinselor stepe lichide ale mării accentuează acea tulburătoare nostalgie a infinitului, acea organică sete de absolut a erosului şi spiritului eminescian. Stăpânirea admirabilă a limbajului plastic de o modernă spontaneitate, echilibrul dintre acesta şi ținuta monumentală, dominantă, determina parcă asistența la inaugurare (au vorbit în afara autorităților oficiale locale şi cele ale țării, în frunte cu regele Carol al II-lea, Ion Bianu – preşedintele Bibliotecii Academiei, Corneliu Moldovanu din partea scriitorilor români, Sylvia Pankhurst, traducătoarea engleză a versurilor poetului) să urmeze îndemnul din discursul, de atunci al lui

Păstorel Teodoreanu: *Sire, să îngenunchem laolaltă în memoria lui Eminescu.*[2] Imaginea Luceafărului îl va obseda mai departe pe sculptor materializând-o în busturile dezvelite la Bucureşti, Timişoara, Herculane, Oradea etc. cât şi în lucrările aflate astăzi în fondurile muzeelor de artă sau ale altor instituţii similare.

Nu i-a fost dat Iaşului, oraşul omniprezent în destinul său de om şi poet, să adăpostească marele monument al Demiurgului. Bustul din Copou realizat în 1934 de I. Mateescu a rămas aşa cum a fost conceput de un profesor (de altfel onorabil) de la *Academia de arte frumoase* din localitate, menit să-şi înveţe studenţii în primul rând regulile... În cadrul concursului din 25.V.1928 pentru monumentul Eminescu comisia formată din scriitorul M. Sadoveanu, profesorii Orest Tafrali şi Vasile Costin (de la *Universitate*, respectiv *Şcoala de belle-arte*) C. Manolache şi E. Vasilovschi (diferiţi ca orizont intelectual, dar la acelaşi diapazon în ceea ce priveşte gustul tradiţional – depăşit – clasicizant în materie de sculptură) aveau să-l aleagă, între concurenţii prezenţi (I. Mateescu, Richard Hette, I. Schmidt-Faur) pe ultimul. Monumentul acestuia se integra prin dimensiuni, perfect solemnităţii colonadei noului corp, în prelungire a *Universităţii*, în vecinătatea statuii lui M. Kogălniceanu (înaltă şi ea), ulterior şi a statuii lui Titu Maiorescu, ridicată alături un deceniu mai târziu. În toamna anului 1957, statuia avea să câştige un plus de monumentalitate prin reamplasarea ei, fericită, la intrarea străzii ce urcă dealul Copoului, pe postamentul spaţios al fostului grup statuar omagial al Unirii, realizat de prinţesa-artistă Olga

---

[2] Oscar Han. *Dălţi şi pensule*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1970. p. 515.

Sturdza care îl inaugurase în 1928 – monument distrus în 1947 din ordinul reprezentanţilor autorităţilor sovietice de ocupaţie. Era preludiul *obsedantului deceniu* şase în care calvarul oamenilor i se asocia un altul, nu mai puţin monstruos, al operelor de artă – monumente publice. Paradoxal, silueta monumentală a *Luceafărului* poeziei româneşti trebuia să ascundă fărădelegea făcută cu zece ani în urmă...

Arhitectonic, ca amplasare şi ca echilibru între statuie şi soclu, precum şi prin respectarea rigorilor unei dominante – anticipat solicitată – cea a monumentalităţii, statuia este reuşită, dar ca sondaj psihologic, ca imagine a geniului romantic pe care îl întruchipa, ea este departe de a fi reprezentativă. Preluând imaginea lui Eminescu din cea de a treia fotografie, realizată de după dezastrul bolii (1884-1885, foto Nestor Heck), folosind un limbaj sculptural sărac, de agonică tradiţie academică, nespiritualizând materia şi neesenţializând expresia, autorul se opreşte la contingentul inexpresiv. Înfăşurat în cearceaful clasic, mulţumit de toţi, de toate şi în primul rând de el însuşi, personajul a încremenit privind de sus, fără finalitate; fără a fi *ruşinea cea mare* cum o considera un intelectual ieşean[3] din perioada interbelică, statuia trezeşte legitim, nostalgia unei alteia.

Sărbătorirea de amploare, din 1950, a centenarului naşterii lui Eminescu a determinat, în perspectiva timpului, apariţia noilor lucrări. Unele au fost grăbite, omagiale dar şi conjuncturale, altele au devenit ulterior adevărate puncte de referinţă ale operei celor ce l-au elaborat. I. Jalea realizează între 1950-1955 două statui; fără a fi la înălţimea celor mai reprezentative lucrări ale artistului, autorul lor reţine un

---

3 I. Sava. Bârfeală la adresa Iaşului statuar. În: "Lumea", 24.VIII.1929, p.2.

Eminescu monumental, dar neaprofundat lăuntric. Obsesia fidelității figurative față de efigia portretizatului avea nu odată rezultate contradictorii. Statuia lui Mihai Onofrei ca și aceea a lui Constantin Baraschi se mențineau la acest stadiu, al imaginii, convențional-exterioare a portretizatului.

Pe linia unui Eminescu meditativ, viguros conceput, se înscrie imaginea poetului din lucrarea lui Ion Irimescu (1954) în timp ce din aceea a lui Cornel Medrea străbat nemijlocit, latențe lirice.

Lucrările sculptorului Gh. D. Anghel aveau să desemneze capodopera. Statuia din 1965, amplasată în fața Ateneului, făcea parte integrantă dintr-un complex al monumentului imaginat de sculptor pe un soclu prelungit de o coloană, flancat de cele două reliefuri *Moartea unui poet* și *Din viața unui geniu.* Autorul proiectase, după ani de muncă monumentul (din care a realizat doar statuia) într-un moment de strălucită afirmare artistică.

Bustul monumental din 1958 plasat mai apoi în fața Teatrului Național din Botoșani sintetiza preocupări similare anterioare în care autorul reliefase lucifericul personajului și umanismul acestuia. Este un personaj mitic, un mag al poeziei dar și unul istoric. Pornind de la cunoscuta imagine fotografică a poetului la 19 ani, autorul stilizase viguros volumul și suprafețele chipului, cu o rară forță expresivă relevându-i trăsăturile lui viitoare, ulterioare, de reprezentant al unei arte fără de moarte, un chip pământean – românesc și abstract, siderat de aspirații cosmice.[4]

Reluând motivul, Gh. D. Anghel realizează cunoscuta statuie din fața Ateneului român. Dacă în lucrările anterioare

---

[4] Petre Comarnescu. *Gh. D. Anghel.* București: Editura Meridiane, 1966. p.38-39.

ale autorului sau contemporanilor săi se vizau anumite dimensiuni, aici Hyperion respiră plenar totalitatea genului. Autorul lui *Mai am un singur dor* îşi găsise în sfârşit artistul congenial, capabil să-l abordeze integral. Monumental, dar fără răceala depărtării, ieşit din lutul ce l-a zămislit, dar şi astral, cosmic totodată, silueta poetului se înscrie arhitectonic într-o coloană, un stâlp – însemn al permanenţei spiritului în goana spre infinit a timpului; un mesaj de spiritualitate autohtonă cu o netăgăduită vocaţie a unei elevate integrări în universalitatea poeziei şi a cugetării...

Un grandios *Finis coronat opus* pentru sculptorul care avea să dispară doar după câteva luni, dar nu un sfârşit al acestei adevărate aventuri spirituale a sculpturii româneşti. Concomitent cu aprofundarea în exegezele cercetătorilor a uluitoarei complexităţi a operei, efigia eminesciană avea să-şi descopere proteic, mereu alte faţete şi atitudini. Devenită izvor nesecat de inspiraţie şi interpretări, ea se va dovedi în cele din urmă *aere perennius*...(mai tare decât bronzul).

Dar acesta este doar un aspect. Există un statornic şi impresionant dialog *Eminescu şi universul figurativ al artelor vizuale* – vizând opere de artă plastică – cunoscute sau imaginate de poet – aşa cum ni le relevă, pe întregul ei parcurs, opera sa dar şi identificările, plauzibile, din mediile citadine din ţară şi străinătate, familiare artistului.

Eminescu nu a determinat numai o vastă galerie de busturi şi statui în mărimi mai mult decât naturale, ci şi pictorilor, numeroase portrete (majoritatea omagiale) dar mai ales un vast univers de ilustraţii la nenumăratele ediţii ale operei marelui creator. Depăşind o fază mai veche, cu puţine excepţii – mediocră, documentar-consemnativă din care aveau să salte, episodic, deasupra celorlalţi, un Mişu Teişanu, un Ary Murnu dar mai cu seamă lucrările realizate

cu vădita intenție a ilustrării sau a creării în marginea operei, din deceniile 4-8 ale secolului nostru, s-au impus în eternitate nume ca Gh. Petrașcu, Ligia Macovei, Al. Ciucurencu, M. Chirnoagă, Vasile Grigore, Florin Niculiu, Dan Hatmanu, Dragoș Pătrașcu etc.

Ilustrațiile devin nu o dată comentarii profunde pe marginea textului eminescian, căruia i se identifică în adâncuri zăcămintele spirituale de preț sau mai adesea întrepătrund adevărate dialoguri cu acestea. Ca și numeroasele lucrări de critică și istorie literară consacrate poetului – nepereche a literaturii române, ilustrațiile și în general operele de artă care au ca punct de plecare magia versului eminescian, reeditează și verifică capacitățile plasticienilor, probate anterior de generații de critici și istorici literari – capacități de a intra în polivalența spiritului eminescian, de a-i intui și releva ascunsele, miraculoasele lui carate. Sunt posibilități, nu la îndemâna oricui, presupunând nu numai cunoașterea temeinică a operei eminesciene dar și facultatea rară, de a o trăi în dimensiunile ei esențiale și specifice.

Cum am putea uita acel magnific *Vas cu flori* asociat manifest efigiei eminesciene de pe coperta unui alt omagiu – cel al monografiei lui G. Călinescu consacrate marelui poet – tablou pe care Gh. Petrașcu îl dona Academiei Române concomitent cu alegerea lui în 1936, între membrii înaltului for.

Reflexe strălucitoare de smalț, de onix sau de agată, fluxul vital și mirific al petalelor de flori, lucirile stranii cu înfățișări de vis, halucinante ale culorilor, sondează un adevărat univers – pandant plastic al aceluiași efort creator al *Demiurgului* – Eminescu.

Reluarea și raportarea reciprocă a acestor ipostaze auditive și vizuale – ar deschide un nou capitol – deosebit de

diferențiat al studiilor în paralel, finalizând un *Eminescu după Eminescu* – de astă dată complet în care eforturile literaților se vor conjuga, într-o viitoare, comună, exegeză comparativă cu cele ale cercetătorilor fenomenului plastic sau plasticienilor propriu-ziși; va fi o exegeză necesară fără de care cercetarea eminesciană a viitorului ar fi incompletă.

Fie ca Botoșanii – profilat nu numai pe sărbătorirea anuală a concitadinului lor de geniu dar și pe studiul operei acestuia în cadrul instituțiilor sale de cultură – Centrul de cercetări Eminescu de la Ipotești, Biblioteca Județeană "Mihai Eminescu" etc. – să promoveze și să transpună în practică acest proiect – deziderat încă în actualitate ...

Summary

Dedicated to an analysis of diverse hypostases of Eminescu's effigies mirrored in the Romanian sculptural works, Professor Macarie's paper carries out a retrospective survey of Romanian carvings since 1889 till nowadays. There are mentioned and critically presented all attempts and endeavours of immortalizing in stone, marble or bronze the image of the "Leading Star" of Romanian poetry.

The essay follows a dichotomic direction – of illustrating the diverse sides of the great poet's personality, by transfiguring the effigies of the poet's time, and – of insisting on the artistic possibilities and style of each artist who dared to approach such a difficult task, real touchstone for a Romanian sculptor, Eminescu's portrait.

Mihai Eminescu – semnificația labirintului

Sorin MOCANU

Este un lucru ştiut că între artistul Eminescu şi lumea în care a trăit există o opoziție radicală, determinată de natura lui superioară. Aceasta a făcut să apară lumii ca un inadaptat genial, trăind drama contemplării abisului dintre idealurile sale şi realitatea concretă a societății. O caracteristică a romantismului este refuzul, neputința de a adera la epoca sa, el apărând astfel un nonconformist, ca un răzvrătit. Există spirit de frondă şi inadaptabilitate – cu caracter voluntar – ce vine, în cazul lui Eminescu, din conştientizarea naturii sale geniale, ce a atins nivelul cel mai înalt al forței creatoare, opunându-se aşa-zisului talent, considerat un fel de elasticitate, de adaptabilitate, de manierism.

Creatorul genial e un visător astral, ridicol printre contemporani. De aceea, există tendința ca el să se retragă, să se izoleze. Dar această izolare nu se poate face oriunde; este nevoie de un spațiu impenetrabil lumii comune, în care gloata să nu aibă acces. Omul problematic este prins între tirania dogmei sociale şi

dorinţa sa de libertate, o libertate ce poate lua forma anarhiei. Lumea exterioară este simţită ca un haos, în care orice adevăr, orice cucerire se pierde. Şi atunci artistul Eminescu distruge structurile date şi făureşte unele noi, ce reprezintă ordinea şi haosul în acelaşi timp. Această nouă structură este labirintul, o dezagregare sistematică a lumii, o abstractizare şi o artificializare a realităţii concrete, naturale; e o îndepărtare de imediat, o evadare în irealitate.

Pătrunderea în labirint e anunţată de o saţietate faţă de deprinderile umane curente, culturale sau naturale. Curente, aşadar neinteresante pentru geniu. Atunci el opune acestei platitudini o natură şi o cultură labirintice, care în dezordinea lor ascund o cale mai bogată decât cea dreaptă.

La Eminescu, labirintul este natura, loc al protestului împotriva constrângerilor sociale, al alienării omului de esenţa sa umană. Retragerea în labirintul natural nu este numai o evaziune, un refugiu temporar, abdicare de la esenţă; nu este o laşitate, nu marchează o neputinţă fizică sau spirituală. Aspiraţia spre o natură nedeterminată temporal, în care istoria se confundă cu mitul, determină un caracter regresiv.

Această nedeterminare temporală justifică o dată mai mult regresiunea spre începuturi, evadarea de sub apăsarea timpului, căutarea nemuririi, a nemuririi sufletului, pentru că orice suflet uman valorează cât tot Universul şi pentru că nemurirea este esenţa omului. O spune Spinoza în *Etica*: efortul cu care fiecare lucru încearcă să persevereze în fiinţarea sa nu este decât esenţa actuală a lucrului însuşi.

Omul, nu neapărat cel de geniu, vrea să nu moară niciodată şi această aspiraţie de a nu muri este de fapt

esenţa lui. Este deci firesc ca el să caute locul în care legile curente ale timpului nu funcţionează, locul ce îşi are propriile sale legi. Acesta este labirintul.

Există în opera lui Eminescu cel puţin două tipuri de labirinturi. Unul exotic, întâlnit mai ales în proză: insula lui Euthanasius, perimetru acvatic şi terestru izolat, ascuns privirii comune. Este un labirint circular, insulă în insulă, cu o reprezentare a reliefului şi vegetaţiei ce nu este o reconstituire realist-academică, ci pare a fi recreată în imaginaţie prin sinteza peisajului, împletire de natural şi artificial, de concret şi conceptual, de finit şi infinit.

Acesta este labirintul ce nu asigură nemurirea, ci reintegrarea perfectă în natură. Insula în insulă reprezintă o delimitare precisă de restul lumii, o structură perfectă de tip manierist, deschisă numai către un dincolo. În centru se află peştera, simbol al intimităţii, al reîntoarcerii în pântecul matern, pregătind asimilarea edenică. Dar peştera mai are şi o altă semnificaţie, aflată în strânsă legătură cu filosofia labirintului. Este identificarea altei realităţi decât cea din afară, o realitate perfectă, regulată, ordonată, fără confuzie şi vulgaritate. Este un spaţiu închis, bine delimitat, care nu poate fi imaginat din afară, din care nu se poate ieşi, un spaţiu ce asigură concentricizarea fiinţei, depăşirea condiţiei umane şi regăsirea paradisului pierdut.

Labirintul din *Avatarii Faraonului Tlá* este de asemenea unul concentric, format din cercuri temporale cu trimiteri la spaţii exotice: Egiptul, Spania conchistadorilor. Originalitatea labirintului este fată de laitmotivul tragic al căutării înfrigurate a eternităţii. Pendulaţia între mirajul vieţii veşnice şi inevitabilitatea morţii, între eternitatea archaeului şi perisabilitatea fiinţei potenţează tragismul descrierii personajului.

Mai există în creaţia lui Eminescu un tip de labirint. Este unul natural, regenerativ, oarecum clasicizat, stăpânit de codru, lună, izvor. Pentru crearea acestui labirint artistul selectează segmente de perfecţiune sau cele ce o conservă, abolind în rezistenţa lor orice eroziune venită din partea timpului. Reprezentativă pentru această idee este poezia *Revedere*, în care apare un astfel de concentrat al eternului – codrul. Codrul este el însuşi o lume ce închide între "pereţii" săi o altă lume, oglindit în apele din adâncul lui, lacuri rotunde corelate cu alte elemente eterne: stelele. Această oglindire nesfârşită este după R.G. Hocke, precursoarea labirintului abstract al irealităţii totale, permiţând şi o multiplicare infinită a labirintului deja existent.

O afecţiune ieşită din comun leagă "eroul" de spaţiul păduros, afecţiune dealtfel reciprocă, pădurea comportându-se uman, la alt nivel, ca o entitate superioară cu diverse manifestări şi activităţi: "Ia, eu fac ce fac de mult". Adresarea afectuoasă, cu o notă de umilinţă mărturiseşte starea actuală a "eroului", supus acţiunii timpului ucigător. Răspunsul codrului vădeşte o răceală ce caracterizează o depărtare şi o înălţime notabile. Pentru el categoria timp înseamnă doar o înşiruire de anotimpuri, reguli fără abateri, situate deasupra condiţiei umane. Puternic şi impasibil, având o conştiinţă a perenităţii sale, codrul, ca şi labirintul, nu ascultă decât de propriile legi, neparticipând la cea dintâi suferinţă umană, cea a conştientizării trecerii timpului.

Legile codrului nu înglobează şi legea umană a timpului. El se constituie ca un spaţiu ce se sustrage categoriei temporale facilitând şi celor pe care-i adăposteşte o evadare de sub forţa tiranică a timpului.

Răspunsul codrului sugerează forţa sa; indiferent la timp, ignorându-l, îi diminuează puterea şi o reduce la condiţia terestră a ciclicităţii meteorologice. Înălţându-se în sfera realităţilor perene, codrul se situează pe cea mai de sus treaptă a eternităţii:

"Iar noi locului ne ţinem
Cum am fost aşa rămânem:
Marea şi cu râurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele."

Întreaga poezie exprimă vechimea, forţa şi dăinuirea codrului, păstrător al permanenţelor, locul din care omul se autoexclude. De remarcat că toate aceste elemente perene ale naturii: codrul, apele, luna – segmente constitutive ale labirintului – sunt subordonate sentimentului de dragoste faţă de femeia iubită. Legătura dintre iubire şi labirint este indisolubilă, cea dintâi condiţionându-i existenţa.

Această legătură, această condiţionare, datează din timpul legendarului părinte al artificialului mecanic, Dedal. Potrivit legendei, Dedal a construit primul labirint la porunca regelui Minos, pentru a-l ascunde pe Minotaur, rodul monstruos al dragostei, al rătăcirii simţurilor, dintre regina Pasifae şi taurul sfânt dăruit de Poseidon. Din dragoste îl va ajuta Ariadna pe Tezeu să iasă din labirint, labirint ce fusese martorul primului zbor, al primei înălţări a omului.

În creaţia eminesciană această condiţionare a existenţei elementelor perene de către sentiment se revelează în

poezia *Şi dacă*. Hiperbola cuprinsă în cele douăsprezece versuri ale poemei reprezintă un legământ pentru veşnicia sentimentului, prin care omul îşi depăşeşte condiţia prin relieful etern al iubirii, abstras perisabilului. Condiţionalul "dacă" sparge unitatea acestui legământ, complicându-l. El introduce ideea că întreaga veşnicie există numai pentru că dragostea există, încât explozia sentimentului răstoarnă legile imuabile ale existenţei, condiţionând realitatea infinită a eternului de manifestarea unui sentiment iluzoriu, ce dispare o dată cu dispariţia omului. De remarcat folosirea formei scurte "cutremur" în corelaţie cu mediul silvestru. Vibranta "r" sugerează expansiunea ideii în infinit, producând o coloană sonoră ce se reflectă la nesfârşit în cadrul labirintului.

Acelaşi labirint silvestru protejează, izolează chiar, moartea geniului, ferindu-l de gloată:

"Să-mi fie somnul lin
şi codrul aproape"

integrând trupul geniului:

"Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri"

unde verbul "împletiţi" sugerează spiralele unui labirint.

Luceferii, "prietenii", în mişcarea lor ascensională, răsărind "din umbră de cetini", ridică pădurea la nivel de cosmos, de eternitate. Alături de cosmos apar alte elemente perene: marea, luna, pământul, cel care devine locul ultimului popas, loc calm şi liniştitor. Căutarea

nemuririi, a Edenului, se încheie astfel în mediul total opus: pământul, substanţă densă, sediu al fecundităţii şi regenerării, este nucleul cercurilor concentrice ale elementelor. Dacă începutul poemului stă sub semnul unei dinamici ascendente, urcând de la suprafaţa lină a mării până la logosul izvorului şi al vântului, partea finală coboară spre teluric, încheind un ciclu sferic de o perfecţiune labirintică.

Trecerea prin labirint nu este permisă decât naturilor superioare, care la Eminescu sunt: Dionis, Toma Nour, Magul, Euthanasius, Hyperion.

Mihai Eminescu – la signification du labyrinthe
(Résumé)

Mihai Eminescu – la signification du labyrinthe suit l'image maniériste du labyrinthe dans quelques oeuvres de Mihai Eminescu: *Avatarii Faraonului Tlá, Cezara, Revedere, Şi dacă, Mai am un singur dor.*

C'est un labyrinthe vu comme endroit de l'isolation, un monde soumis aux propres lois, où le temps ne peut pas pénétrer. Chez Mihai Eminescu, le labyrinthe c'est la nature, endroit du proteste contre les contraintes sociales. La retraite ne marque pas seulement une évasion, refuge temporaire, elle n'est pas du tout une lâcheté, ne marque pas une incapacité, une infirmité physique et spirituelle. L'aspiration vers une nature temporelement indéterminée, dans laquelle l'histoire se confonde avec le mythe, détermine un caractère regressif.

Le labyrinthe est sourtout naturel, regénératif, dominé par la vieille fôret, par la source, par la lune – notions fondamentales de la perfection, concentrées de l'éternel, gouvernées par les propres lois, qui n'incluent pas celle humaine du temps, mais sont conditionnées pour l'existence de l'amour.

Viziunea romantică asupra "Insulei Fericiților" la Eminescu

Cătălin CONSTANTINESCU

Comunicarea de față își propune să clarifice ambiguitatea și superficialitatea în care este învăluit un anumit aspect al prozei lui Mihai Eminescu. Tudor Vianu afirma că primele viziuni paradisiace din literatura română aparțin lui Eminescu, și făcea referire la evocarea lunii în *Sărmanul Dionis* și la insula lui Euthanasius din *Cezara*.

Dar sînt aceste reprezentări cu adevărat paradisiace? Se subordonează ele mecanismului de "recuperare a paradisului"?

La Eminescu, ca la toți scriitorii romantici, viziunile paradisiace sînt subordonate evazionismului și nostalgiei originilor. Astfel, reprezentări paradisiace, mai mult implicite decît explicite, putem întîlni în aproape întreaga sa proză, dar și în poezie. Date fiind circumstanțele demersului nostru, ne vom referi doar la proză. Și nici la aceasta în întregime. Astfel de descrieri paradisiace putem întîlni în *Cezara*, *Avatarii Faraonului Tlá*, *Sărmanul Dionis*, dar și în *Făt-Frumos din lacrimă*.

Este evocarea lunii din *Sărmanul Dionis* o evocare paradisiacă? Vom spune că este o reprezentare de tip paradisiac prin transferarea unor reprezentări ale paradisului terestru prezente în imaginarul colectiv. Este dincolo de orice dubiu că luna nu poate fi învestită cu atributele paradisului biblic, decît prin transfer, posibil datorită şi codului literaturii fantastice. Intrarea în acest aşa-zis paradis (nu e paradisul pentru că se vorbeşte despre lună) este posibilă datorită unei sărutări:

> "Sărutarea ei îl împlu de geniu şi de-o nouă putere /.../. Înzestrat cu o închipuire urieşească el a pus doi sori şi trei luni în albastra adîncime a cerului şi dintr-un şir de munţi a zidit domenicul său palat. Colonade – stînci dure, streşine – un cadru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbuşite, printre bucăţi de pădure ponorîte în fundul rîpelor pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreţ, care părea a-şi purta insulele sale ca pe nişte corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lunii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pare a te uita în cer.
>
> Insulele se înălţau cu scorburi de tămîie şi cu prund de ambră. Dumbrăvile lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea că din una şi aceeaşi rădăcină un *rai* [s.n.] se înalţă în lumina zorilor, altul s-adânceşte în fundul apei. Şiruri de cireşi scutură grei omătul trandafiriu a înflorirei lor bogate, pe care vîntul îl îngrămădeşte în troiene; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiete de gîndaci ca pietre scumpe. Şi murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos. Greierii răguşiţi cîntau ca orologii aruncate

în iarbă, iar păianjenii de smarald au țesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce sticlește vioriu și transparent, încît a lumelor raze pătrunzînd prin el, înverzește rîul cu miile lui unde”.[1]

Acest peisaj selenar căruia îi sînt atribuite calități terestre paradisiace este creația onirică genială a tînărului Dionis și se subordonează temei romantice a metempsihozei sau a migrației sufletului și a reîncarnării lui succesive. În *Sărmanul Dionis*, Eminescu leagă astfel evocarea paradisului din mitologia biblică (dar care poate fi identificat și în alte mitologii: *Nandana* este grădina celestă a zeului Indra, în India vedică, *Gwynfyd* este starea paradisiacă supremă la celți, *Firdaws* în Islamul arab[2], de ideea brahmană a reîncarnării – care pare să primeze în romantism în detrimentul metempsihozei pitagoreice, cum arată Edgar Papu[3], argumentînd aceasta prin impunerea termenului sanscrit “avatar” (*avatâra* = pogorîre) care apare în textele Puranelor:

> “În Europa termenul se difuzează într-un romantism tîrziu prin Théophile Gautier, al cărui unic roman din 1875 poartă chiar titlul *Avatar*. De aici motivul se vede figurînd și în proza eminesciană, în *Sărmanul Dionis* și în *Avatarii Faraonului Tlà*”.[4]

---

[1] Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*. În *Geniu pustiu*, proză, prefață de Al. Piru. București, Editura pentru Literatură, 1965 (colecția BPT), p 60-62.

[2] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p 483-484.

[3] Edgar Papu, *Existența romantică*, București, Editura Minerva, 1980 (colecția BPT), p 181.

[4] idem, p 181-182.

Un transfer similar celui din *Sărmanul Dionis* îl întîlnim în *Avatarii Faraonului Tlá* unde cadrul geografic îl constituie Nubia (regiune situată la sudul Egiptului), traversată de Nil. Printre teologii medievali care încercau să localizeze paradisul terestru, plecînd de la Biblie (*Geneza*, 2, 10-14), în secolul al XII-lea, Honorius din Autun identifică Nilul cu Ghihonul (pomenit în Biblie, ca izvorînd din rîul originar din paradis), iar în secolul al XIII-lea, Joinville explică în mod identic originea Nilului, care este reluată de Brunetto Latini în *Li livres dou Tresor* scrisă pe la 1265, mai apoi literaturizată de către Gauthier de Metz în *Oglinda lunii* pe la 1274 şi tipărit la începutul secolului al XVI-lea, după cum arată Jean Delumeau.[5]

Dar fireşte că Eminescu atunci cînd introduce Egiptul în *Avatarii Faraonului Tlá*, o face cu intenţia de a oferi un suport mitologiei egiptene, de unde provine Isis, maternitatea, care spune: "În mine, în pieire şi renaştere este eternitatea ...".[6]

De altfel, descrierea cetăţii Memphisului, "oraş infinit cu cupole albe ... a cărui ocean de palate urieşeşti, a cărui strade lungi, pavate cu pietre lungi şi albe, a cărui grădini de palmieri formează un tablou, la care se uită uimit şi adînc ..."[7], se întemeiază pe faptul că miturile egiptene erau susţinute, pe lîngă artele plastice, mitografii, spectacole de mistere şi ritualuri, de către arhitectură. Iar eternitatea invocată de Isis în *Avatarii Faraonului Tlá*, nu este altceva decît *Ka*, adică "partea nemuritoare, născută odată cu trupul omului, însă o parte migrantă" sau un

---

[5] Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996 (colecţia "Istoria Ideilor"), p 42-46.

[6] Mihai Eminescu, *Avatarii Faraonului Tlá*. În ed. cit., p 262.

[7] idem, p 259.

"alter-ego al omului, într-un fel poate umbra lui, avînd existența autonomă după moartea corporală".[8]

După cum am văzut în *Sărmanul Dionis* și în *Avatarii Faraonului Tlá*, descripțiile paradisiace sînt puse în slujba unui sistem ideatic străin de cel iudaic-creștin în care paradisul era un univers securizant, din care Adam și Eva au fost alungați după săvîrșirea păcatului primordial.

O trimitere mai directă, dar la fel de complexă și conținînd elemente străine, la paradisul adamic o putem întîlni în *Cezara*. Dacă în celelalte proze există universuri de tip paradisiac, spații ale evaziunii romantice, în *Cezara* este vorba de invocarea paradisului însuși, văzut ca o insulă, insula lui Euthanasius.

Viziunea paradisiacă din Cezara nu se va limita numai la descrierea spațiului fizic, care aparține unicului locuitor al acestuia – Euthanasius, care îi scrie o scrisoare lui Ieronim:

> "Lumea mea este o vale, înconjurată din toate părțile de stînci nepătrunse, cari stau ca un zid dinspre mare, astfel încît sufletul de om nu poate ști acest rai pămîntesc, unde trăiesc eu. Un singur loc de intrare este – o stîncă mișcătoare ce acopere maestru gura unei peștere, care duce pîn-înlăuntrul insulei. Astfel, cine nu pătrunde prin acea peșteră crede că această insulă este o grămadă de stînci sterpe înălțate în mare, fără vegetație și fără viață. Dar cum este inima? De jur împrejur stau stîncile uriești de granit ca niște păzitori negri, pe cînd valea insulei, adîncă și desigur sub oglinda mărei, e acoperită de

---

[8] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995, p 289.

snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Şi deasupra păturei afînate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurînd lumina soarelui./.../ În mijlocul văii e un loc, în care curg patru izvoare care ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua şi toată noaptea.

/.../ În mijlocul acestui loc, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei şi răchitelor din jurul lui, este de o nouă insulă mică cu o livadă de portocali. În acea dumbravă este peştera, ce am prefăcut-o-n casă, şi prisaca mea. Toată această insulă-n insulă este o floare sădită de mine anume pentru albine".[9]

Acest univers e completat de basoreliefurile reprezentîndu-i pe ... Adam şi Eva:

"Pe un părete e Adam şi Eva ... am cercat a prinde în aceste forme inocenţa primitivă ...".[10]

S-a afirmat că motivul insulei ar integra în el nostalgia paradisului individual ca parte a nostalgiei paradisului colectiv. Dar credem că această disociere a unui paradis individual de un paradis colectiv este exagerată pentru că paradisul individual nu există: "Domnul Dumnezeu a zis: «Nu este bine ca omul să fie singur; am să-i fac un ajutor potrivit pentru el»". (*Geneza*, 2, 18) Astfel, Dumnezeu va crea femeia. (*Geneza*, 2, 21-24) Credem că motivul insulei în insulă este o supralicitare a izolării în care, prin

---

[9] Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 94-95.

[10] idem, p 95.

intermediul peşterii, este posibilă coborîrea în sine şi căutarea esenţei.

Apoi, mitul insulei este strîns legat de nostalgia paradisului, într-un "sistem" ce cuprinde trei mari teme ce evocă ţinuturile fericite: vîrsta de aur, Cîmpiile Elizee şi Insulele Fericiţilor, J. Delumeau citîndu-i pe Hesiod *(Munci şi zile),* Platon *(Omul politic),* Ovidiu *(Metamorfoze),* Pindar *(Olimpice* II*),* Homer *(Eneida* VI, *Odiseea* IV, VII*),* Horaţiu *(Epoda* a XVI-a*).* De altfel, în timpul Antichităţii greco-latine (mitologie prezentată şi ea în *Cezara,* invocată fiind de Euthanasius), "tema grădinii a fost în mod firesc legată strîns de cea a vîrstei de aur şi a Insulei Fericiţilor. Aceste teme s-au îmbogăţit reciproc, contribuind astfel la consolidarea imaginarului paradisiac şi la descrierea paradisului terestru ca un «peisaj ideal» şi un *locus amoenus.* Acesta a prilejuit trei tipuri principale de evocări: peisaj închipuit ca o grădină; natură în stadiu sălbatic, dar generos dăruită de zei; decor pastoral al iubirii".[11]

După cum se poate constata, toate cele trei evocări coexistă în reprezentarea insulei lui Euthanasius. Constatăm chiar şi o "creştinare" a mitului Insulelor Fericiţilor. Aceasta provine din mitologia greacă şi este identificabil mai curînd cu mitul Atlantidei, decît cu al Cîmpiilor Elizee, afirmă V. Kernbach. Aceste insule nu erau locuite de umbrele morţilor, ci de oameni muritori cărora zeii le dăruiseră eternitatea. Iar în *Cezara,* Euthanasius este "un sihastru dezbrăcat de haina deşertăciunei", în căutarea veşniciei, iar Ieronim, călugăr,

---

[11] Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor,* Bucureşti, Editura Humanitas, 1996 (colecţia "Istoria Ideilor"), p 13.

căruia Euthanasius i se adresează cu "iubite în Christos nepoate". Pentru a nu mai pomeni de Cezara care şi ea se călugăreşte. Interesant este faptul că accesul lui Ieronim, apoi al Cezarei în insula lui Euthanasius este facilitat în mod inconştient. Cezara chiar este uimită iniţial:

> "D-zeule! ce rai! gîndi ea, voi sta aici *puţin*" [s.n.] /.../ "Ah, gîndi, şi ce-ar fi, de aş putea petrece o noapte în acest rai fărmăcat? Cine mă vede şi cine mă ştie?" Dar apoi se declanşează un proces interior asemănător cu nostalgia unui paradis pierdut: "Îşi aduce aminte de amantul ei şi-i părea că-i Eva-n paradis, singură în durerea ei".[12]

În schimb, Ieronim accede în acest paradis purtat de somn. De fapt, motivul călătoriei este asimilat deseori cu starea onirică de către întreaga doctrină romantică, iar *Cezara* nu face excepţie. Pentru romantici călătoria însemna, printre altele, întoarcerea la originea: deoarece, adesea tărîmurile vizitate sînt locuite de nemuritori, cum credeau vechii greci.

Această nemurire este sugerată şi de faptul că Ieronim "dădu de un izvor de apă *vie* [s.n.] şi dulce, care se repezea cu mult zgomot din fundul unei peşteri". Spre deosebire de Cezara la început, Ieronim are conştiinţa descoperirii: "«E insula lui Euthanasius», gîndi el uimit ...".[13]

Deznodămîntul se supune ideii că paradisul individual nu există, în cele din urmă Cezara şi Ieronim întîlnindu-se. Abia acum are sens acea lipsă de durere, de vis, de dorinţă pe care o încerca Ieronim pe insulă înainte de a o

---

[12] Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 121.

[13] Mihai Eminescu, *Cezara*. În ed. cit., p 121-122.

întîlni pe Cezara. Astfel, în întîlnirea de pe insulă a celor doi este implicat şi mitul androgin prezent în tradiţia biblică: "în textul biblic elohist, omul e făcut «bărbat şi femeie totodată, după chipul lui Elohim». (*Vechiul Testament*, *Geneza*, 1, 27), rezultînd că şi divinitatea era androgină".[14] De aceea, figura androgină pare a fi ipostaza desăvîrşită a antropologiei romantice, deoarece ea conţine ideea nemuririi: divinitatea, androgină sau nu, este oricum nemuritoare.

După ce am studiat viziunile paradisiace din trei proze eminesciene am îndrăzni să afirmăm că numai în *Cezara* viziunea paradisiacă este justificată de un real interes de a regăsi paradisul, sub forma insulei lui Euthanasius – creaţie complexă ce asimilează nostalgia originilor cu mitul Insulelor Fericiţilor, impregnat fiind de elemente creştine, ceea ce reliefează viziunea sintetizatoare a creaţiei de tip romantic.

La vision romantique sur le mythe de "Fortunatae Insulae" dans la prose de M. Eminescu *(Résumé)*

Le texte intitulé *La vision romantique sur le mythe de "Fortunatae Insulae" dans la prose du M. Eminescu* aborde le problème des représentations paradisiaques dans l'œuvre, plus précisement dans la prose, de M. Eminescu, tout en essayant de répondre aux questions suivantes:

Ces représentations sont-elles vraiment paradisiaques? Sont-elles soumises au "méchanisme de recouvrement du paradis"?

[14] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Bucureşti, Editura Albatros, 1995, p 31-32.

Sont-elles des représentations du paradis ou représentations du type paradisiaque?

L'auteur s'arrête sur quelques nouvelles (*Cezara, Sărmanul Dionis, Avatarii Faraonului Tlá*) en se concentrant sur le degré de littératurisation des mythes paradisiaques (les Champs Elysées, les Îles des heureux/Fortunatae Insulae, L'âge d'or, le paradis biblique) monteront en épigne la synthèse romantique qui caractérise *Cezara* en opposition avec la prélucration limitative de la nostalgie qui se transforme en évasion dans *Sărmanul Dionis* et avec les associations dans le cadre de la mythologie des anciens Égyptiens dans *Avatarii Faraonului Tlá*.

Mihai Eminescu despre: Cvadratura cercului

Ion VESCAN

Geometria şi matematica antichităţii greco-latine, a lăsat spre rezolvare posterităţii trei probleme insolubile pentru lumea ei. În ordinea enunţării şi importanţei lor, acestea au fost:

- Problema dublării volumului cubului (cu ajutorul riglei şi al compasului. Soluţia implică rezolvarea unei ecuaţii de grad 3 necunoscută antichităţii)
- Trisecţiunea unghiului
- Cvadratura cercului

Legenda spune că Arhimede, pe nisipul plajei din Siracusa, a desenat şi formulat următoarea problemă:

"Să se construiască, cu ajutorul riglei şi al compasului, un pătrat cu aria egală cu cea a unui cerc dat".

Însuşi Arhimede a recunoscut imposibilitatea rezolvării problemei, care de-a lungul secolelor a incitat mintea geometrilor, matematicienilor şi filozofilor, conotaţia ei devenind în timp, o simbolistică academică.

Iluştri matematicieni şi filozofi ai Evului Mediu, ai Renaşterii şi până în timpurile moderne, s-au preocupat cu asiduitate de rezolvarea acestei probleme. Să amintim câteva nume:

- Nicolaus Cusanus (1401-1464) – filozof renan, în lucrarea "De Mathematica Perfectione" (1458) propune soluţia de rezolvare prin "Calea dublă a arcificării dreptei şi a rectificării arcului de cerc".
- Bovillus (Charles de Bouelles) (1470-1553) – filozof şi teolog francez, în "Introducere la geometrie" descoperă cicloida, o confundă de fapt cu un arc de cerc şi încarcă s-o folosească pentru rezolvarea problemei.
- Oronce Finé (1494-1555) – titular al Catedrei de Matematică de la Colegiul Regal din Paris, în lucrarea "De quadratura circuli" Paris 1544, pretinde că a găsit o soluţie riguroasă a cvadraturii cercului cu ajutorul aşa numitei proporţii divine.

$$\left(\frac{\sqrt{5}+1}{2}\right)$$

A fost criticat de contemporani.

- Leonardo Da Vinci (1452-1519) propune rezolvarea cvadraturii prin rostogolirea unui cerc sau unui cilindru de-a lungul unei drepte sau pe un plan. Această soluţie nu se referă la enunţul general, dar este perfect justificată din punct de vedere ingineresc.
- François Viète (1540-1603) "Canon mathematicus" 1579
- Christian Huygens (1629-1695) "De circuli magnitudine inventa" 1654.

Cu acest tratat se încheie perioada arhimedeană a cvadraturii cercului.

Cu toate eforturile depuse până la 1654, cvadratura cercului nu poate fi rezolvată, li abia spre sfârşitul secolului XIX, matematicianul german Ferdinand von Lindemann (1852-1939), în anul 1882 (contemporan cu Eminescu) demonstrează imposibilitatea rezolvării cvadraturii în forma generală cu rigla şi compasul prin transcendenţa numărului iraţional **Π**(pi).

Cum era şi firesc, această problemă, printr-o conotaţie mai degrabă filozofică, l-a interesat şi pe Eminescu.

În manuscrisele sale 2260f.76v şi 2255f.362r,366r, 420r, 421r, se găsesc însemnări despre cvadratura cercului.

Astfel, în Mss 2260f.76v, Eminescu notează:

"Quadratura cercului
Die Quadratur der Zirkels
ein Vector."

fără a face însă vreun comentariu.

Însemnarea poate fi de prin 1874, epoca berlineză.

În Mss 2255f.362r se află notat: "raportul între finit şi infinit este raportul între un pătrat şi un cerc". Este nu o mărime concretă, ci o proporţională între un maxim şi un minim posibil. Cine trece peste maxim ori peste minim e un dobitoc. Ecuaţia socială: cvadratura cercului, proporţionala între un maxim şi un minim. "Cu cât sfera de acţiune a unui individ se măreşte, cu atât restul lucrurilor din lume devine mai mic în raport cu el, cu atât cea ce-i trebuieşte trebuie să fie mai mare." Laplace (Ueberweg)

Fila 420r "când un şarpe se-ncolăceşte, observăm următorul lucru: Pielea dinlăuntrul cercului e încreţită, cea din afara cercului e încordată. Dar pielea e în amândouă părţile egal de lungă. Cea din afară s-a lungit, cea dinlăuntru s-a

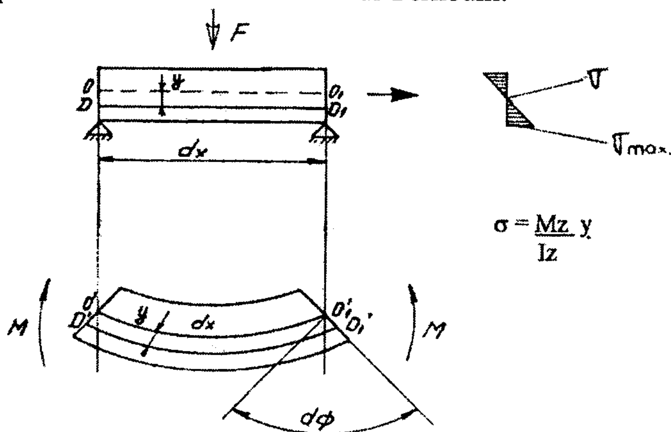
scurtat prin încreţire, cea din afară reprezintă un corp elastic întins, cea dinlăuntru un corp sub presiune (apăsat). Diferenţa între pieile la început egale e cuadratura cercului."

Fila 421r "O vargă de metal de patru metri lungime va cuprinde ruptă-n patru, un metru pătrat. Închisă în cerc, suprafaţa va fi asemenea de un metru pătrat – dar cum ?

Periferia dinlăuntru va fi scurtată cu puţin, periferia de din afară va fi lungită cu puţin. Această diferenţă este însă tocmai diferenţa între pătratul exact şi cuadratura cercului."

Să face aşadar, un scurt comentariu asupra acestor două ultime notaţii, datate cu aproximaţie 1883, cu puţin înaintea îmbolnăvirii.

Asemănând şarpele cu o bară supusă la încovoiere pură, încolăcirea lui relevă un aspect geometric care se poate studia în baza teoremei lui Bernoulli.



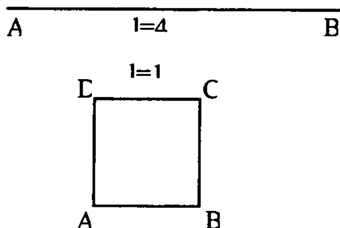
O secţiune plană şi normală pe axa barei, înainte de deformare, rămâne plană şi normală pe axa barei şi după deformare.

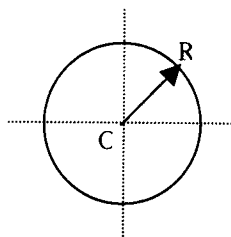
Fibra $O'O'_1 = OO_1 = dx$ se numeşte fibră neutră şi este egală cu lungimea iniţială. Distribuţia tensiunilor σ pe o secţiune variază linear cu distribuţia y la axa neutră.

Valoarea maximă are loc în punctul cel mai depărtat de axa neutră. Pe drepte paralele la axa neutră, efortul unitar σ este constant.

Concluzia trasă de Eminescu că "diferența dintre pieile la-nceput egale e cuadratura cercului", nu se verifică în cazul încovoierii pure (y – y = 0), dar a intuit că ar putea exista virtual fibra neutră ("dar pielea e în amândouă cazurile egal de lungă").

A doua notație din Mss 2255f421r, se poate interpreta astfel:





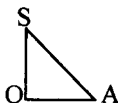
P = 4l ⇒ l = P/4 l = 1

$P = 2\pi R \Rightarrow R = P/2\pi = 4/2\pi = 2/\pi$

$1{,}273 = \sqrt{1{,}618}$

1,618 ⇒ pentagrama = numărul de aur

Provine din secțiunea de aur $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$ din Δ SOA (Piramida Keops)



$$\frac{SA}{SO} = \frac{SO}{OA} \Rightarrow SO^2 = SA \times OA$$

Dar $S_1 = S_2$ din condiţia problemei. Rezultă atunci că: $1 = 1,273$!!!

Diferenţa din problemă este $1,273 - 1 = 0,273$. Aşadar 0,273 reprezintă cuadratura cercului, în sensul înţeles de Eminescu, cu alte cuvinte o soluţie fără rezolvare.

Deşi contemporan cu Lindemann, fără să cunoască demonstraţia acestuia privind imposibilitatea rezolvării cvadraturii cercului, Eminescu rezolvă în 1883, printr-un elegant model poetic, problema enunţată în urmă cu mai bine de 3000 de ani.

Bibliografie:

"Istoria Generală a Ştiinţei". Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1971. vol. 2 pg. 24, 25, 35, 37, 38, 54, 55, 226, 227 şi vol. 3 pg. 37.

Mihai Eminescu. *"Opere"*. vol. XV: Fragmentarium. Bucureşti: Editura Academiei Române, 1993. pg. 282, 283.

P. Mazilu; N. Posea; E. Iordăchescu. *"Probleme de rezistenţa materialelor"*. Bucureşti: Editura Tehnică, 1969. pg. 325, 326.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Notă. Anexa bibliografică cuprinde:

- indicarea edițiilor operei lui Eminescu (I.1);
- traducerile versurilor și prozei lui Eminescu, apărute în România și în străinătate (I.2);
- monografii și alte lucrări despre viața și opera lui Eminescu (II.1);
- studii importante despre Eminescu, publicate în antologii și periodice (II.2).

I. 1 EDIȚII

1. *Poesii*, hrsg. u. mit einem Vorwort von Titu Maiorescu. București, Socec 1884.

2. *Proză și versuri*, Hrsg. V. G. Morțun. Iași 1890.

3. *Poezii* (Complete), mit einem Vorwort von A. D. Xenopol. Iași, Șaraga 1893.

4. *Diverse*, mit einem Vorwort von I. L. Caragiale. Iași, Șaraga 1895.

5. *Opere complete*, vol. I: *Literatura populară*, mit einem Vorwort von Ilarie Chendi. București, Minerva 1902.

6. *Poezii postume*, mit einem Vorwort von Nerva Hodoș. București, Minerva 1902.

7. *Geniu pustiu*, hrsg. u. mit einem Vorwort von Ion Scurtu. București, Minerva 1904.

8. *Scrieri politice și literare*, hrsg. u. mit einer Einleitung von Ion Scurtu. București, Minerva 1905.

9. *Bogdan Dragoş. Dramă istorică*, mit einem Vorwort von Iuliu Dragomirescu. Bucureşti, Alcalay 1906.
10. *Icoane vechi şi nouă*, mit einem Vorwort von Nicolae Iorga. Vălenii de Munte 1909.
11. *Lumină de lună. Poezii*, Hrsg. Ion Scurtu. Bucureşti, Minerva 1910.
12. *Opere complete*, mit einem Vorwort von A. C. Cuza. Iaşi, Librăria românească 1914.
13. *Poezii*, mit einer Einleitung von E. Lovinescu. Bucureşti, Benvenisti 1929.
14. *Poezii*, Hrsg. G. Ibrăileanu. Bucureşti, Ciornei 1930.
15. *Scrieri politice*, Hrsg. D. Murăraşu. Craiova, Scrisul Românesc 1931.
16. *Poezii*, Hrsg. C. Botez. Bucureşti, Cultura naţională 1933.
17. *Poezii*, Hrsg. M. Dragomirescu. Bucureşti, Universul 1937.
18. *Poezii*, Hrsg. G. Călinescu. Bucureşti, Ciornei 1938.
19. *Opere I-IV*, Hrsg. Ion Creţu. Bucureşti, Cultura românească 1938-1939.
20. *Opere*, hrsg. u. mit einer Einleitung von Perpessicius (die sogenannte Perpessicius-Ausgabe):
21. Bde. I-III, *Poezii tipărite în cursul vieţii*. Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Cultură şi Artă 1939-1944;
22. Bde. IV-V, *Poezii postume*. Bucureşti, Editura Academiei 1952-1958.
23. Bd. VI, *Literatura populară*. Bucureşti, Editura Academiei 1963.
24. Bd. VII, *Proza literară*, Hrsg. Petru Creţia, D. Vatamaniuc, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu, mit einer Einleitung von Perpessicius. Bucureşti, Editura Academiei 1977.
25. Bd. VIII, *Teatrul şi teatrul tradus*. Bucureşti, Editura Academiei 1988.
26. Bde. IX-XIII, *Publicistică*. Bucureşti, Editura Academiei 1980-1985.
27. Bd. XIV, *Traduceri filosofice şi literare*. Bucureşti, Editura Academiei 1983.

28. Bde. XV, *Fragmentarium* und XVI, *Corespondență.* București, Editura Academiei 1989.
29. Despre cultură și artă, Hrsg. D. IRIMIA. Iași, Junimea 1970.
30. Scrieri de critică teatrală, hrsg. und mit einer Einleitung von Ion V. Boeriu. Cluj, Dacia 1972.
31. Scrisori, Hrsg. D. Murărașu. București, Albatros 1972.
32. Articole și traduceri, Hrsg. Aurelia Rusu, Einleitung von Aurel Martin. București, Minerva 1974.
33. Scrieri pedagogice, Hrsg. Mihai Bordeianu und Petru Vladcovschi, Vorwort von Mihai Bordeianu. Iași, Junimea 1977.
34. Poezii I-III, Hrsg. D. Murărașu. București, Minerva 1982.
35. Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu. Ediție îngrijită de Petru Creția. București: Editura Eminescu, 1990, 176 p.
36. Poezii. Postfață: Eminescu- "Poetul nepereche" de Constantin Ciopraga . Iași: Junimea, 1990, 768 p. Poeziile sunt reproduse după vol. *Opere alese,* ed. a II-a îngrijită de Perpessicius, Minerva, 1971.
37. Proză și Versuri. Ediție de lux. București: Editura Eminescu, 1990. 1 vol. & anexă, Vol.1: 252 p. Reproduce ediția: Iași, Editor V. G. Morțun, 1890.
38. Poezii. Antologie și prefață de Eugen Simion. București: Editura Fundației Culturale Române, 1991, 291 p.
39. Sonete. Ediție critică îngrijită de Petru Creția. Galați: Editura Porto-Franco; Muzeul Literaturii Române, 1991, 96 p. Cuprinde 32 de reproduceri după manuscrise.
40. Aur, mărire și amor. Prefață de Al. Piru; ediție îngrijită de Petre D. Anghel. Craiova: Scrisul Românesc, 1992, 122 p.
41. Opera esențială. Cu zece comentarii de Constantin Noica și Emil Cioran. Ediție și prefață de Constantin Barbu. Craiova: Editura Oltenia, Editura Dionysos, 1992, 245 p.
42. Poezii inedite. Ediție de Petru Creția. Chișinău: Universitas; Muzeul Literaturii Române, 1992, 136 p.

43. Scrisoarea III. Luceafărul. Ediţie îngrijită de Perpessicius. Bucureşti: Minerva, 1992, 157 p.
44. Există dreptate ? : Scrieri cu conţinut juridic. Antologie, studiu introductiv, note şi comentarii de Eugeniu Safta-Romano. Iaşi: Junimea, 1994, 325 p.
45. Mihai Eminescu: Constelaţia Luceafărului. Sonetele. Scrisorile. Editate şi comentate de Petru Creţia. Bucureşti: Humanitas, 1994, 256 p. (Antologiile Humanitas).
46. Opere. Ediţie critică de Perpessicius. Bucureşti: Editura Vestala; Editura Alutus-D, 1994. 3 vol.
Vol. I: *Poezii tipărite în timpul vieţii. Introducere. Note şi variante. Anexe.* XLII, 523 p.
Vol. II: *Poezii tipărite în timpul vieţii: note şi variante: de la Povestea codrului la Luceafărul.* Bucureşti: Editura Saeculum I. O. ; Editura Gemina, 1994. VI, 461 p.
Vol. III: *Poezii tipărite în timpul vieţii: note şi variante: de la Doina la Kamadeva.* Bucureşti: Editura Saeculum I. O. ; Editura Gemina, 1994. XI, 408 p.
47. Poezii. Ediţie îngrijită de Dumitru Irimia. Iaşi, Universitatea "Al. I. Cuza", 1994, 458 p.
48. Universul religios al lui Mihai Eminescu. Prefaţă de Gheorghe Vlăduţescu. Studiu introductiv de Aurel Petrescu. Antologie, notă asupra ediţiei, tabel cronologic, bibliografie, indice de Gheorghe Anghelescu. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, LX, 361 p.
49. Chestiunea evreiască. Antologie, prefaţă şi note de D. Vatamaniuc. Bucureşti: Vestala, 1998, 271 p. (Colecţia Documente Revelatorii)
50. Eminescu în corespondenţă. Prefaţă, notă asupra ediţiei şi comentarii de Dumitru Vatamaniuc. Postfaţă de Lucian Chişu. Bucureşti: Editura Muzeul Literaturii Române, 1998, 3 vol. Ediţia de faţă reproduce textele din Eminescu, Mihai: *Opere XVI*, Bucureşti, Editura Academiei, 1989, cărora li se adaugă 17 texte din Eminescu, Mihai: *Opere, XV*, Bucureşti, Editura Academiei, 1993.

I. 2 TRADUCERI

1. Gedichte von Mihai Eminescu, in: *Rumänische Dichtungen*, Deutsch von Carmen Sylva. Hrsg. u. mit weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz. Leipzig, Wilhelm Friedrich, Verlag des "Magazin für die Literatur des In-und Auslandes", 1. Auflage 1881, 2. Auflage Bonn (Strauß) und Leipzig 1883, 3. Auflage Bonn 1889.
2. *Quelques poésies*, avec notice bibliographique de Alexandre Vlahutza. Traduction de Margareta Miller-Verghy, Ch. Eggimann et Cie. Editeurs, 1892.
3. *Der Abendstern*, Deutsch von Edgar von Herz. Bukarest, E. Graeve Verlag 1893.
4. *Deutsche Übertragungen* aus den auserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten... von Em. Grigorowitza. Berlin, Alexander Duncker 1901.
5. *Gedichte*, Deutsch von V. Tecorţia. Vorwort von Ion Scurtu. Bukarest 1903.
6. *Der arme Dionys*, aus dem romänischen übersetzt von H. Sanielevici und W. Majerczit. Bukarest 1904.
7. *Gedichte. Novellen*, Deutsch von Maximilian W. Schroff, Craiova, Graph. Kunstanstalt Samitca A.G. 1913, 2. Auflage. Bukarest 1923.
8. *Poesie*, Prima versione italiana dal testo rumeno, con introduzione e note a cura di Ramiro Ortiz. Firenze, Sansoni 1927.
9. *Märchen und Novellen*, aus dem Rumänischen übers. Von Alfred Klug. Czernovitz, Eminescu Verlag 1927.
10. *Poems*, translated from the rumanian and rendered into original metres by E. Sylvia Pankhurst and I.O. Stefanovici. With a Preface by George Bernard Shaw. Wiyh an Introduction by N. Iorga. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 1930.
11. *Ausgewählte Gedichte*, deutsche Übersetzung von Viktor Orendi-Hommenau. Temeswar-Timişoara 1932.
12. *Cezars i proletarjusz*, Przekland Emilia Zegadlowicza. Poznán, Polnieza Drukarnia Nakladowa 1932.

13. *Wybór poezyi i poematour*, Przekland Emilia Zegadlowicza z essayem biograficznym I.L. Caragiale. Warszawa 1933.
14. *Poèmes choisis*, traduction par L. Barral. Paris, J. Gabalda et. Cie. Editeurs 1934.
15. *Gedichte*, übersetzt von Konrad Richter. Jena und Leipzig, Wilhelm Gronau Verlag 1937; 2. Auflage 1943.
16. *Der Abendstern*, ins deutsche übersetzt von Olvian Soroceanu. Suceava 1940.
17. *Poesie scelte*, versione italiana – Umberto Cianciolo. Modena 1941.
18. *Der Abendstern (Luceafărul)*, Rumänisch und deutsch, metrisch übertragen von Zoltán Franyó. Timişoara 1943.
19. *Gedichte*, übers. von Laurent Tomoioaga. Bd. I, Czernowitz. Mitropolitul Silvestru Verlag 1943.
20. *Válagatott versei*, Jékely Zoltan bevezetésével. Budapest 1947.
21. *Gedichte*, mit einem Vorwort von Mihai Beniuc. Bukarest 1950.
22. *Gedichte*, mit einem Vorwort von Mihail Sadoveanu. Bukarest 1955.
23. *Stihii*, Tbilisi. Gosizdat Gruzinskoi SSR 1956.
24. *Tiene na obraze easu*. Bratislava 1956.
25. *Gedichte*, besorgt von Alfred Margul-Sperber, Geleitwort von Tudor Arghezi, Nachwort von Oskar Walter Cisek. Bukarest 1957.
26. *Poesias*, vérsión española de Maria Teresa Leon y Rafael Alberti. Buenos Aires, Editorial Losada 1958.
27. *Quatre poèmes*, présentés par Hubert Juin. Paris, Edition Hautefeuille 1958.
28. *Stihi*. Moskva 1985.
29. *Der Prinz aus der Träne*, ins Deutsche übertragen von Oskar Pastior, Illustrationen von Marcela Cordescu. Bukarest 1963.
30. *Der Abendstern. Gedichte*, deutsche Nachdichtung von Günter Deike und Christine Wolter, Nachwort von Wrener BAHNER. Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag 1964.

31. *Gedichte*, ausgewählt von Alfred Margul-Sperber, mit einem Vorwort von Ion Oana. Bukarest 1964.

32. *Poesie d'amore*, traduzione a cura di Mario Ruffini. Torino 1964.

33. *Destin roumain - Voix universelle*, poèmes transposés en français par Michel Steriade. Bruxelles 1996.

34. *Lirika*. Moskva 1968.

35. *The last romantic*, Engl. versions and introd. by Roy Mac Gregor Hastie. Iowa City, Univ. of. Iowa Pr. 1972.

36. *Märchen*, ins Deutsche übertragen von Wolf von Aichelburg. Bukarest 1972.

37. *Engel und Dämon. Dichtungen*, aus dem Rumänischen hrsg. von Roland Erb. Leipzig, Reclam 1972.

38. *Luceafărul, Der Abendstern, Az estigsillag*, rumänisch, deutsch und ungarisch übertragen von Zoltan Franyó. Timişoara, Facla-Verlag O.J.

39. *Das Märchen vom Pinzen Tränenreich* deutsch von Wolf von Aichelburg. Bukarest, Ion Creangă-Verlag 1975.

40. *Hunderte von Masten*, Gedichte, Hrsg. Roland Erb. Leipzig, Insel-Verlag 1982.

41. *Poesie*, con testo a fronte scelte e trad. da Mariana Câmpean. Bologna 1982.

42. *Luceafărul*, Übersetzungen ins Englische (Corneliu M. Popescu), ins Französische (Mihail Bantaş), ins Deutsche (Günter Deicke), ins Spanische (Omar Lara), ins Armenische (H.G. Siruni), ins Russische (Iu. Kojevnikov und I. Mirinski), Ins Italienische (Mario di Micheli), ins Ungarische (Kiss Jenö), ins Portugiesische (Dan Caragea). Bucureşti, Cartea Românească 1984.

43. *Gedichte*, zum 100. Todestag des Dichters, mit einem Nachwort von Edgar Papu. Bucureşti, Kriterion-Verlag 1989.

44. *Poesie*. A cura di Elio M. Satti. Luca: Maria Pacini Fazi Editore, cop. 1990, 91 p. Text bilingv.

45. *Antologia critica*. A cura di Doina Derer ; Traduzioni di Doina Derer, Giulia Lami, Cinzia Cerrone... . Milano; Bucureşti: Editura Anima, 1993, 326 p.

EXEGEZĂ

II. 1 CĂRŢI

1. N. Petraşcu, *Mihail Eminescu. Studiu critic.* Bucureşti, Socec 1892.
2. M. Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu.* Bucureşti, Müller 1895.
3. Ion Scurtu, *Mihail Eminescus Leben und Prosaschriften* (Diss.). Leipzig, Barth 1903.
4. Alexander Bogdan, *Die Metrik Eminescus* in: Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache, XI. Leipzig, Barth 1904.
5. G. Ibrăileanu, *Curs de istoria literaturii române. Epoca Eminescu.* Iaşi 1913.
6. Ion Grămadă, *Mihail Eminescu* Heidelberg, C. Winter 1914.
7. Teodor Stefanelli, *Amintiri despre Eminescu* Bucureşti 1914.
8. Gala Galaction, *Viaţa lui Eminescu* Bucureşti, Adevărul 1924.
9. D. Caracostea, *Personalitatea lui Eminescu.* Bucureşti, Socec 1926.
10. Friedrich Lang, *M. Eminescu als Dichter und Denker.* Cluj-Klausenburg, Minerva 1928.
11. Al. Dima, *Tradiţionalismul lui Mihail Eminescu.* Turnu-Severin, Datina 1929.
12. Tudor Vianu. *Poezia lui Eminescu.* Bucureşti, Cartea Românească 1930.
13. C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu.* Bucureşti, Văcărescu 1930.
14. D. Al. Nanu, *Le poète Eminescu et la poésie lyrique française.* Paris, Gamber 1930.
15. G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu.* Bucureşti, Cultura Naţională 1932.
16. D. Murăraşu, *Naţionalismul lui Eminescu.* Bucureşti, Bucovina 1932.
17. C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic.* Bucureşti, Cartea Românească 1932.

18. Iulian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu.* Paris, Gamber 1933.
19. Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian.* Sibiu, Dacia Traiană 1934.
20. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu.* Vol. I-V. Bucureşti, Cultura Naţională, Fundaţia Regală pentru Cultură şi Artă 1934-1936.
21. D. Murăraşu, *Eminescu şi literatura populară.* Craiova, Scrisul Românesc 1935.
22. Simion Mehedinţi, *Optimismul lui Eminescu.* Bucureşti, Universul 1936.
23. Ion Sân-Giorgiu, *Eminescu und der deutsche Geist.* Jena, Gronau 1936.
24. D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu.* Bucureşti, Bucovina 1938.
25. A. Chajes, *Michael Eminescu.* Jerusalim 1939.
26. N. Iorga, *Eminescu în cea mai nouă ediţie.* Bucureşti, Monitorul Oficial 1940.
27. Iorgu Iordan, *Limba lui Eminescu.* Bucureşti, Monitorul Oficial 1940.
28. Tudor Arghezi, *Eminescu.* Bucureşti, Vremea 1943.
29. D. Caracostea, *Creativitatea Eminesciană.* Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Cultură şi Artă 1943.
30. Aurel Vasiliu, *Bucovina în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu.* Cernăuţi, Mitropolitul Silvestru 1943.
31. Umberto Cianciolo, *Introducere în poezia lui Eminescu.* Sibiu, Dacia Traiană 1943.
32. Pietro Gerbore, *Eminescu, poeta di noi tutti.* Bucureşti, Monitorul Oficial 1943.
33. Gh. N. Dragomirescu, *Erotica Eminesciană.* Bucureşti, Publicom 1944.
34. D. Popovici, *Eminescu în critica şi istoria literară română.* Cluj 1974.
35. D. Popovici, *Poezia lui Eminescu.* Cluj 1947-1948.

36. Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Eminescu*. Bucureşti, ESPLA 1956.
37. Rosa del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*. Modena 1962.
38. Kakassy Endre, *Eminescu élete éskö̈ltészete*. Bucureşti 1962.
39. Alain Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*. Paris, Didier 1963.
40. Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*. Bucureşti, EL 1964.
41. Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*. Bucureşti, EL 1964.
42. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*. Bucureşti, Editura Academiei 1964.
43. Ioan Massof, *Eminescu şi teatrul*. Bucureşti, EL 1964.
44. Gh. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*. Bucureşti, ES 1965.
45. Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*. Bucureşti, EPL 1966.
46. G. Călinescu, *Das Leben Mihai Eminescus* (Übersetzung von H. Krasser). Bukarest Jugendverlag 1967.
47. G. C. Nicolescu, *Studii şi articole despre Eminescu*. Bucureşti, EPL 1968.
48. Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*. Bucureşti, EL 1968.
49. Tudor Vianu, (Hrsg.), *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*. Bucureşti, Editura Academiei 1968.
50. I. A. Kojevnikov, *Mihail Eminescu i problema romantizma v rumînskoi literature XIX veka*. Moskva, Nauka 1968.
51. Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu* Bucureşti, Minerva 1971.
52. Eva Behring, *Die Liebesauffassung Mihai Eminescus im Spiegel ihrer Bilder und Metaphern* (Diss.). Berlin 1971.
53. Eugen Todoran, *Eminescu*. Bucureşti, Minerva 1972.
54. Ion Nica, *Mihai Eminescu. Structura psihosomatică*. Bucureşti, Eminescu 1972.
55. Ion Dumitrescu, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*. Bucureşti, Minerva 1972.

56. George Munteanu, *Hyperion, I.* Bucureşti, Minerva 1973.
57. B.–A. Taladoire, *Mihail Eminescu.* Nice 1974.
58. C. F. Popovici, *Eminescu. Viaţa şi opera.* Chişinău, Cartea Moldovenească 1974.
59. Constantin Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti.* Bucureşti, Eminescu 1975.
60. Ştefan Cazimir, *Stele cardinale. Eseu despre Eminescu.* Bucureşti, Eminescu 1975.
61. *Bibliografia Mihai Eminescu, I* (1866-1970). Bucureşti, Editura Academiei 1976.
62. Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Eminescu. Cultură şi creaţie.* Bucureşti, Eminescu 1976.
63. Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi* Bucureşti, Eminescu 1976.
64. *Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geisteswelt am Beispiel Eminescus* Aus Anlaß des 125. Geburtstages des rumänischen Dichters, in: Materialien zum internationalen Kulturaustausch, Hrsg. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1977.
65. Augustin Pop, *Pe urmele lui Mihai Eminescu.* Bucureşti, Sport-Turism 1978.
66. Iona Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică.* Bucureşti, Minerva 1978.
67. Elena Tacciu, *Eminescu, poezia elementelor.* Bucureşti, Cartea Românească 1979.
68. Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene.* Bucureşti, Cartea Românească 1982.
69. D. Murăraşu, *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera.* Bucureşti, Minerva 1983.
70. Theodor Codreanu, *Eminescu – dialectica stilului.* Bucureşti, Cartea Românească 1984.
71. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german.* Bucureşti, Eminescu 1986.
72. George Munteanu, *Eminescu şi eminescologia.* Bucureşti, Eminescu 1987.

73. S. Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*. Aarhus, Nordverlag 1988.

74. I. Constantinescu (Hrsg.:), *Eminescu im europäischen Kontext*. Augsburg-München, Universität Augsburg – Südost-europa Gesellschaft 1988.

75. Iona Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*. Cluj Napoca, Dacia 1989.

76. I. Rusu, *Legendă şi adevăr în biografia lui Eminescu*. Bucureşti, Cartea Românească 1989.

77. Gh. I. Tohăneanu, *Emininesciane*. Timişoara, Facla1989.

78. Colecţia *Eminesciana* – *Eminesciana* Reihe Junimea Verlag, Iaşi (Hrsg. Mihai Drăgan u.a.):

(1) Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1974.

(2) G. Ibrăileanu, *Eminescu*, 1974.

(3) Grigore Scorpan, *Eminescu*, 1976.

(4) *Mihai Eminescu în critica italiană*, Hrsg. Ştefan Cuciureanu, 1977.

(5) G. Călinescu, *Studii şi articole*, 1978.

(6) Amita Bhose, *Eminescu şi India*, 1978.

(7) D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, 1979.

(8) Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, 1981.

(9) *Eminescu şi clasicismul greco-latin*, Hrsg. Traian Diaconescu, 1982.

(10) Ştefan Avădanei, *Eminescu şi literatura engleză*, 1982.

(11) Perpessicius, *Eminesciana*, 1983.

(12) Mihai Drăgan, *Interpretări, I-II*, 1983-1986.

(13) *Eminescu în critica germană*, Hrsg. Sorin Chiţanu und Horst Fassel, 1985.

(14) Marina Mureşan-Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, 1991.

79. Badea Ştefan. *Semnificaţia numelor proprii eminesciene*. Bucureşti: Albatros, 1990, 285 p. Conţine bibliografie.

80. Ciopraga, Contantin. *Poezia lui Eminescu: Arhetipuri şi metafore fundamentale*. Iaşi: Junimea, 1990, 278 p.

81. Mureşanu Ionescu, Marina. *Eminescu şi intertextul romantic.* Iaşi, Junimea, 1990, 301 p.

82. Constantinescu, Ioan (Hrsg.). *Mihai Eminescu. 1889-1989. Nationale Werte-Internationale Geltung.* München, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1992. Bibliografie p. 137-144.

83. Noica, Constantin. *Introducere în miracolul eminescian.* Ediţie îngrijită de Marin Diaconu şi Gabriel Liiceanu. Bucureşti, Ed. Humanitas, 1992, 384 p. Bibliografie p. 376-380.

84. Bădescu, Ilie. *Sociologie eminesciană.* Galaţi: Porto-Franco, 1994, 285 p. Conţine bibliografie.

85. Horvat, Săluc. *Mihai Eminescu: Dicţionar cronologic.* Baia Mare: Editura Gutinul, 1994, 299 p. Conţine bibliografie.

86. Petrescu, Ioana Em. *Mihai Eminescu - poet tragic.* Iaşi: Junimea, 1994, 201 p.

87. Spiridon, Monica. *Eminescu, o anatomie a elocvenţei.* Bucureşti, Editura Minerva, 1994, 148 p.

88. Zub, Alexandru. *Eminescu: Glose istorico-culturale.* Chişinău: Editura Enciclopedică Gheorghe Asachi, 1994, 154 p.

89. Zugun, Petru. *M. Eminescu. Fascinaţia izvoarelor cuvîntului.* Iaşi: Editura Eminescu, 1994, 204 p.

90. Cimpoi, Mihai. *Spre un nou Eminescu: Dialoguri cu eminescologi şi traducători din întreaga lume.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1995, 248 p.

91. Itu, Mircea. *Indianismul lui Eminescu.* Braşov: Editura Orientul Latin, 1995, 175 p.

92. Chihaia, Lăcrămioara. *Luceafărul de Mihai Eminescu. Bibliografie.* Iaşi, Biblioteca Centrală Universitară, 1996, vol. 2, 121 p.

93. Gheorghe, Fănică N. *Glose eminesciene: contribuţii bibliografice 1940-1990.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, R. A. 1996, 171 p. Conţine bibliografie.

94. Vatamaniuc, Dumitru. *Publicistica lui Eminescu: 1877-1883, 1888-1889.* Bucureşti, Editura Minerva, 1996, 311 p. (Universitas).

95. Voica, Adrian. *Etape în afirmarea sonetului românesc.* Iaşi: Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 1996, 257 p. Conţine bibliografie.
96. Baran, Neculai V. *Maxime şi cugetări în opera lui Mihai Eminescu: Comentate sub formă de micromonografie.* Iaşi, Editura Apolonia, 1997, 218 p. Conţine index.
97. Cubleşan, Constantin. *Eminescu în perspectivă critică.* Oradea: Cogito, 1997, 192 p.
98. Munteanu, Ştefan. *Filosofia indiană şi creaţia eminesciană.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1997, 142 p. Cuprinde rezumat în limba franceză. Conţine bibliografie.
99. Voica, Adrian. *Versificaţia eminesciană.* Iaşi, Junimea, 1997, 315 p.
100. Dorin, Mihai. *Civilizaţia românilor în viziunea lui Eminescu.* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, 254 p. (Argumente).
101. Vatamaniuc, Dumitru. *Caietele Eminescu: mitologie şi document.* Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 1998, 100 p. Conţine bibliografie.

II. 2 CAPITOLE DIN TRATATE

1. Titu Maiorescu, *Critice*, I, S. 170-173, III,S. 129-156.
2. C. Dobrogeanu-Gherea, în *Studii*, I, S. 85-98, II, S. 5-65.
3. W. Rudow, *Mihai Eminescu.* In: W. R., Geschichte des rumänischen Schrifttums bis zur Gegenwart, durchgesehen und ergänzt von Iacob Negruzzi und C. Bogdan. Wernigerode 1892.
4. Mite Kremnitz, *Der rumänische Lenau.* In: Preußische Jahrbücher, 1910, Bd. 139, H. 3, S. 495-505.
5. Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, in: Studi sulla Romania. Napoli 1923.
6. Eugen Lovinescu, in: *Istoria civilizaţiei române*, II, S. 139-153.

7. Ramiro Ortiz, *Eminescu il poeta romeno della foresta e della polla.* In: Mihai Eminescu, *Poesie.* Firenze 1927.
8. Thomas Frühm, *Schopenhauers Einfluß auf Mihai Eminescu,* in: Jahrbuch der Schopenhauer-Gesellschaft, Heidelberg 1936.
9. Basil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine.* Paris 1938, S. 49-66.
10. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.* Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Cultură şi Artă 1941, S. 385-418.
11. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius.* Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Cultură şi Artă 1943, S. 5-18.
12. Lucian Blaga, *Trilogia Culturii.* Bucureşti 1943, S. 313-331.
13. Perpessicius, *Eminescu-Verkörperung des Volksgenie,* in: "Rumänische Rundschau", Bukarest, XVIII, 1964, S. 116-125.
14. I. Constantinescu, *Ideea de cultură şi literatură universală la Eminescu,* in: Anuar de lingvistică, istorie literară şi folclor, Iaşi, Bd. XVI, 1965, S. 177-182.
15. Michael Markel, *Simbolul florii albatre la Novalis şi Eminescu,* in: Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologia, 2, 1965, S. 35-45.
16. Alfred Noyer-Weidner, *Die Einheit des Manigfaltigen in Eminescus, 'Somnoroase păsărele'...,* in Romänische Forschungen, Frankfurt am Main, Bd. 77, 1965, 3-4, S. 259-280.
17. N. Tertulian, *Pesimismul eminescian şi pesimismul schopenhauerian.* In: N.T., Eseuri. Bucureşti, EPL 1968, S. 5-36.
18. Liviu Rusu, *Eminescu und Lenau,* in Lenau-Forum, Wien 1970, 3-4, S. 24-36.
19. Liviu Rusu, *Die Tiefendimension in der Erforschung literarischer Einflüsse. Vorgeführt anhand einer Analyse der Beziehungen zwischen dem Dichter M. Eminescu und Schopenhauer,* in: Lenau-Forum, Wien 1971, 1-2, s. 22-32.

20. I. Constantinescu, *Spaltung und Maske bei Eminescu*, in: Romanische Forschungen, 84, 1972, 1-2, S. 182-187.
21. Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iaşi, Junimea 1973, S. 143-152.
22. Al. Dima, *Aspecte naţionale ale curentelor literare internaţionale*. Bucureşti, Cartea Românească 1973, S. 87-120.
23. Mircea Zaciu, *Lecturi şi zile*. Bucureşti, Eminescu 1975, S. 47-60.
24. I. Constantinescu, *Moştenirea modernilor*. Iaşi, Junimea 1975, S. 12-58.
25. Christian Wenzlaff-Eggebert, *Les innovations métriques de Platen et l'originalité du sonnet éminescien*, in: Dacoromania, Freiburg/München 1975-1976, S. 59-63.
26. Renate Grebing, *Mite Kremnitz und Eminescu*. In: R. G., *Mite Kremnitz (1852-1916). Eine Vermittlerin der rumänischen Kultur in Deutschland*. Peter Lang/Frankfurt am Main – Herbert Lang/Bern 1976, S. 30-58 und 83-92.
27. Viorica Nişcov, *Eminescu şi Novalis*, în Caietele Mihai Eminescu, Editura Eminescu, 1977, IV, S. 160-179.
28. Horst Fassel, *Mihai Eminescu şi profesorul de istorie Ernst Rudolf Neubauer*, în: Hierasus, Botoşani1978, S. 487-496.
29. Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice româneşti*. STRS, S. 172-178.
30. Horst Fassel, *Korrespondenz Kremnitz-Diefenbach*, in: 'Neue Literatur', Bukarest 1980, 1S. 99-104.
31. Ştefan Lemny, *Nationalgeschichte und Weltgeschichte aus der Sicht Mihai Eminescus*, in: Synthesis, VII, 1980, S. 39-48.
32. Al. Zub, *Viziune şi desfăşurare istorică la Mihai Eminescu*, în: Revista de istorie, Bucureşti, 1980, S. 1099-1117.
33. *Eminescu, poetul naţional*, Antologie, introducere, note şi comentarii, tabel cronologic von Gh. Ciompec. Bucureşti, Eminescu 1983.
34. I. Constantinescu, *'Melancolie'. O analiză structurală*, în: Caietele Mihai Eminescu, VI, Bucureşti, Eminescu 1985, S. 175-185.

35. Ioan Constantinescu, *Die politische Publizistik Mihai Eminescus*, in: Publizistik 35 (1990) 1, S. 80-95.

*

36. *Caietele Mihai Eminescu*, Studii, articole, note, documente, iconografie, bibliografie, Hrsg. Marin Bucur, Vol.. I-VIII. Bucureşti, Editura Eminescu, 1972-1989.

37. Lăudat, I.D. *Ibrăileanu despre poezia lui Eminescu; Mihai Eminescu în viziunea primilor săi exegeţi: Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu.* În: *Pagini de istoria literaturii române.* Iaşi: Institutul Politehnic Iaşi, 1990, p. 198-213.

38. Negoiţescu, Ion. *Mihai Eminescu.* In: *Istoria literaturii române.* Bucureşti, Ed. Minerva, 1991, vol. I (1800-1945), p. 106-111.

39. Florea, Pavel. *Mihai Eminescu-valori poetice anticipative.* În: *Din vremea Junimii*, Iaşi, Ed. Omnia, 1993, p. 71-83.

40. Niţu, George. *Pamfletarul Eminescu.* În: *Pamfletul în literatura română.* Timişoara, Editura de Vest, 1994, p. 129-133.

41. *Ornea, Zigu. Din lecturile lui Eminescu. Dosarul existenţei eminesciene. Eminescu la Timpul. Ediţia princeps. O nouă biografie Eminescu.* În: *Înţelesuri. Medalioane de istorie literară.* Bucureşti, Ed. Minerva, 1994, p. 48-54; 54-62; 62-69; 69-74; 74-79.

42. Zaciu, Mircea. *Diptic eminescian.* În: *Clasici şi contemporani.* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1994, p. 77-86.

ARTICOLE DIN PERIODICE

43. Avădanei, Ştefan (1989): *An Approach through Translation.* În: *Analele ştiinţifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iaşi. Literatura* 35, 61-68. <"*Trecut-au anii*" în engleză>

44. Cărtărescu, M. (1989; 1990): *Seria arhetipală a feminităţii.* În: *Revista de istorie şi teorie literară* 37; 38 (3-4; 1-3, Iul.-Dec.; Iul.-Sep.), 23-29.

45. Diaconu, Dana (1989): *Eminescu în limba spaniolă.* În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 73-79. <Cayetano Aparicio, Maria Gabriela Corcuera, Rafael Alberti, MariaTeresa Leon și Omar Lara - traducători ai poeziei eminesciene în limba spaniolă>

46. Drăgan, Mihai (1989): *Eminescu, the national poet.* În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 5-17. <Translated from the Romanian by Ștefan Avădanei>

47. Maniu, Leonida (1989): *Melancolia ca dramă a cunoașterii.* În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 29-38.

48. Popescu, Iulian (1989;1990): *Timp și vers.* În: *Revista de istorie și teorie literară* 37; 38 (3-4; 1-3, Iul.-Dec.; Ian.-Sep.), 29-33. <În sonetul "*Trecut-au anii...*">

49. Voica, Adrian (1988-1991): *Ecouri eminesciene și originalitate în schemele ritmice ale sonetelor lui Mihai Codreanu.* În: *Anuar de lingvistică și istorie literară. Seria B. Istorie literară* 32, 25-33. <Centenar Eminescu - Creangă>

50. Voica, Adrian (1988-1991): *Tehnica accentuării în sonetul eminescian.* În: *Anuar de lingvistică și istorie literară. Seria B. Istorie literară* 32, 19-23. <Centenar Eminescu - Creangă>

51. Voica, Adrian (1989): *Tematica sonetelor postume eminesciene.* În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 39-48.

52. Zugun, Petru (1989): *Eminescu în cursurile universitare ale lui G. Ibrăileanu.* În: *Analele științifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iași. Literatura* 35, 80-86.

53. Gionea, Vasile. *Quelques-unes des idées fondamentales d' Eminescu sur la nation, l'Etat, les classes sociales et le travail.* Bucarest: Association d' Histoire Comparative des Institutions et du Droit, 1990, p.77-96. Extras: Recherches sur l'Histoire des Institutions et du Droit, 1990, XV.

54. Heitmann, Klaus (1990): *Inspiratorul poeziei "Luceafărul": Richard Kunisch.* În: *Revista de istorie și teorie literară* 37 (3-4, Ian.-Sep.), 11-20.

55. Holban, Ioan (1990): *Eminescu în Germania.* În: *Cronica* 25 (24, 15 Iunie), 12.
56. Irmscher, Johannes (1990): *Receptarea lui M. Eminescu în Grecia.* În: *Limbă și literatură* (2), 199-203.
57. Pogorilovschi, Ion (1990): *Architectures imaginaires chez Eminesco et Brancusi.* În: *Revue roumaine de philosophie et logique* 34 (1-2, Janv-Juin), 73-94.
58. Romalo-Guţu,Valeria (1990): *Ecouri ale poeziei lui Eminescu în lirica modernă.* În: *Limba si literatura română* (3), 27-29.
59. Săndulescu, Al. (1990): *Eminescu și deformările conjuncturale.* În: *Contemporanul-Ideea europeană* (2, 12 Ian.), 3. <Exegeza deformată a operei lui Eminescu începind cu anul 1950>
60. Wittstock, Joachim (1990): *Crîmpeie din receptarea, în sfera limbii germane, a operei lui Eminescu.* În: *Transilvania* 19 (6, Iunie), 51-53.
61. Ciorănescu, Alexandre (1991): *La pensée politique de Mihai Eminescu.* În: *Revista de istorie și teorie literară* 39 (1-2, Ian.-Iun.), 5-11.
62. Cordoș, Sanda (1991): *Soluții postromantice ale poeticii eminesciene.* În: *Tribuna* 3 (2, 10 Ian.), 5.
63. Hrimiuc, Gheorghe. *Paralel romantic : Mihai Eminescu și Ion Barbu: Ecouri ale revoltei titaniene.* Extras din Anuar de lingvistică și teorie literară. Tomul XXII, 1988-1991, B. București, Editura Academiei Române, 1991, p. 46-54.
64. Munteanu, Eugen. *Eminescu, und der "Bruch" des modernen europaįschen Bewusstseins* München; Freiburg: Verlag Karl Alber, 1991, p. 97-114. Extras din Dacoromania Jahrbuch für östliche Latinität; 8/1991.
65. Simion, Eugen (1991): *Eminescu.* În: *România literară* 24 (33; 34; 35, Aug.; Sep.), 8. <Fragmente critice>
66. Vatamaniuc, D. (1991): *O antologie de poezii germane.* În: *Steaua* 42 (1, Ian.), 38. <86 de poezii germane transcrise de M. Eminescu în perioada studiilor

la Viena şi Berlin>
67. Mândruţ, Stelian (1992): *Eminescu receptat în Germania.* În: *Tribuna* 4 (3, Ian.), 8.
68. Mănucă, Dan (1992): *Eminescu - repere germane.* În: *Luceafărul* (21, 10 Iun.), 8-9. <Despre: Ioan Constantinescu (Hrsg.): "*Mihai Eminescu, 1889-1989, Nationale Werte - Internationale Geltung*", München, 1992>
69. Vatamaniuc, D. (1992): *Eminescu traducător al propriilor poezii în germană.* În: *Steaua* 43 (1, Ian.), 32-33.
70. Vicoleanu, Ion (1992): *Aliteraţia, element eufonic în versul eminescian.* În: *Ateneu* 29 (1, Ian.), 10.
71. Voica, Adrian (1992-1993): *Aspecte ale rimei compuse în lirica eminesciană.* În: *Anuar de lingvistică şi istorie literară.* Seria A. Lingvistica 33, 243-252.
72. Bellu, Nicolae (1993): *Cel dîntîi comentator al prozei eminesciene.* În: *Steaua* 44 (6, Iunie), 18. <Grigore D. Pencioiu scrie despre "*Sărmanul Dionis*" în vol. "*Proza lui Eminescu*", editat la Craiova>
73. Voica, Adrian (1993): *Ritm şi punctuaţie în poezia "Peste vîrfuri" de M. Eminescu.* În: *Limba română* 42 (5, Mai), 255-262.
74. Moraru, Cornel (1994): *Incotro eminescologia? Două cărţi de Mihai Cimpoi.* În: *Vatra* 24 (6, Iun.), 5. <"*Spre un nou Eminescu*" şi "*Căderea în sus a Luceafărului*">
75. Popa, Mircea (1994): *Eminescu şi Baudelaire (I, II).* În: *Tribuna* 5 (3; 4, Ian.; Feb.), 6; 6.
76. Popescu, Titu (1994): *Contribuţii eminesciene în diaspora.* În: *Jurnalul literar* 5 (33-38, Oct.-Nov.), 5.
77. Câmpeanu, Liviu (1995): *Eminescologia, azi.* În: *Familia* 31(1, Ian.), 12-14.
78. Guillermou, Alain (1995): *M. Eminescu: "Doina".* În: *Limbă şi literatură* 40 (2), 90-93.
79. Sterpu, Iolanda (1995): *Eminescu - id es sur le théâtre.* În: *Analele ştiinţifice ale Univ. "Al.I.Cuza" Iaşi. Literatura* 41, 45-50.

80. Badea, Gh. (1996): *Destine paralele: Eminescu - Keller - Drosinis.* În: *Convorbiri literare* 130 (6, Iun.), 14. <M. Eminescu - "*La steaua*" (1886); Gottfried Keller - "*Siehst du den Stern*" (1851); Gheorghios Drosinis - "*Isos*" (Poate) (1889)>

81. Cugno, Marco (1996): *"Dialogul" lui Nichita Stănescu cu Eminescu: între "neliniştea de a fi influenţat" şi "rescriere".* În: *Viaţa Românească* 91 (3-4, Mart.-Apr.), 40-46.

82. Cugno, Marco (1996): *"Dialogul" lui Nichita Stănescu cu Eminescu: între "neliniştea de a fi influenţat" şi "rescriere".* (urmare din numărul trecut). În: *Viaţa Românească* 91 (5-6, Mai-Iun.), 16-29.

83. Avădanei, Ştefan (1997): *Neuniversalitatea lui Eminescu.* În: *Forum cultural* (1, Ian.), 1.

84. Eliade, Mircea. *Camões e Eminescu.* Bucureşti: Rabel, 1997, 23 p. Extras din revista "Vremea", XVI (1943), 9 mai, nr. 687, p. 8-10.

85. Popescu, Titu (1997): *Eminescu în conştiinţa culturală a diasporei.* În: *Steaua* 48 (1, Ian.), 14-15.

86. Ştefănescu, Alex (1997): *Eminescu - portret şi caricatură.* În: *România literară* 30 (24, 18 Iun.-24 Iun.), 4. <Ştefan Dumitrescu: "*Eminescu - un Isus al poporului român*", Şcoala de filosofie de la Tulcea, 1997>

87. Vancea, Caius (1997): *"Cazul Grama". La 100 de ani de la încetarea din viaţă a canonicului profesor dr. Alexandru Grama.* În: *Adevărul literar şi artistic* 6 (390, 19 Octombrie), 12-13. <Despre studiul publicat de Alexandru Grama, în 1882, împotriva lui Eminescu.>

88. Vatamaniuc, D. (1997): *In Germania - Opera lui Eminescu pe calculator.* În: *Adevărul literar şi artistic* 6 (380, 10 August), 3.

89. Creţia, Petru (1998): *Testamentul unui eminescolog.* (Din volumul cu acest titlu, în curs de apariţie la Editura "Humanitas"). În: *Adevărul literar si artistic* 7 (425-431, 433-437, 7 Iulie-29 Septembrie), 1, 8-9, 12.

90. Radu, George (1998): *De cine ne "despărțim"?* În: *Adevărul literar și artistic* 7 (417, 12 Mai), 7. <Numărul 265/1998 al publicației "*Dilema*" consacrat personalității lui Eminescu>
91. Scagno, Roberto (1998): *Simbolistica nefericirii și aspirația spre eliberare în opera poetică a lui Mihai Eminescu.* În: *Viața Românească* 93 (1-2, Ian.-Feb.), 8-18.

(Bibliografia întocmită de Viorica S. Constantinescu. Aducerea la zi, după 1990, o datorăm Serviciului Bibliografic al Bibliotecii Centrale Universitare Iași).

PRECIZĂRI BIOBIBLIOGRAFICE DESPRE AUTORII TEXTELOR DIN ACEST VOLUM

Petru Ursache – Profesor la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al. I. Cuza" din Iaşi; autor a numeroase lucrări, dintre care menţionăm: *"Şezătoarea" în contextul folcloristicii,* Bucureşti, Editura Minerva, 1972; *Prolegomene la o estetică a folclorului,* Bucureşti Editura Cartea Românească, 1980; *Eseuri etnologice,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986; *T. Maiorescu. Esteticianul,* Iaşi, Editura Junimea, 1987; *Camera Sambô. Introducere în opera lui Mircea Eliade,* Bucureşti, Editura Coresi, 1993; *Etnoestetica,* Iaşi, Institutul European, 1998. Prof. Dr. Petru Ursache este membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru în Consiliul de Conducere al Publicaţiei "Limba şi literatură".

Dan Mănucă – Profesor universitar la Catedra de literatură română şi comparată a Facultăţii de Litere Iaşi; autor al unor articole publicate în: Convorbiri literare, România literară, Ateneu, Cronica, Literatură şi artă (Chişinău), Beitrage zur deutschen Kultur (Germania). Este, de asemenea, autorul mai multor volume, printre care: *Scriitori junimişti, Critică literară junimistă, Pe urmele lui Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu sau lumea prezumti vului,* Analogii, şi traducător: *Operaţiunea Anti Ku-Klus-Klan* de Stentson Kennedy (Iaşi, ed. Moldova, 1993). Profesor Dr. Dan Mănucă este membru al Uniunii Scriitorilor din România.

Gheorghe Macarie – Profesor la Catedra de literatură comparată și estetică din cadrul Universității "Al. I. Cuza" din Iași. Prof. Dr. Gheorghe Macarie a publicat un număr însemnat de articole în reviste de specialitate de prestigiu. Este, de asemenea, autorul mai multor volume, printre care: *Sentimentul naturii în proza românească a sec. al IX-lea,* Editura Minerva, București, 1978; *Geografie literară - orizonturi spirituale în proza românească,* Editura Albatros, București, 1980; *Între arte plastice și literatură,* Editura Trinitas, Iași, 1997.

Adrian Voica – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității "Al.I.Cuza" din Iași. Este autorul volumelor: *Etape în afirmarea sonetului românesc,* Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1996; *Versificație eminesciană,* Editura Junimea, Iași, 1997; *Repere în interpreta rea prozodică,* Edit. Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1998, precum și al unui mare număr de articole publicate în reviste din țară, Italia și Republica Moldova.

Viorica S. Constantinescu – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității "Al.I.Cuza" din Iași. Conf. Dr. Viorica S. Constantinescu este traducător: *Poesias / Poezii* de Teresa de Ávila (ediție bilingvă, traducere din lb. spaniolă, prefață și note), Institutul European, Iași, 1996; *Poveștile Fraților Grimm* (cu prefața traducătorului), Editura Polirom, Iași, 1998, și autor al volumelor: *Arta grădinii,* Editura Meridiane, București,1992; *Evreul stereotip* (schiță de istorie culturală), Editura Eminescu, București, 1996; *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea,* Edit. Universității "Al.I. Cuza", Iași, 1998.

Leonida Maniu – Conferențiar la Catedra de literatură comparată și estetică a Universității "Al.I.Cuza" din Iași. Conf. Dr. Leonida Maniu este traducător: Dante, *Sonetti,* Institutul European, 1997; Rita Boumi-Pappa, *Înflorire în pustiu,* în românește de Andreas Rados și Leonida Maniu, București, Editura Univers, 1974, precum și autor al numeroase studii în reviste de specialitate. A participat cu capitole în monografii multi-autor publicate în țară.

Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi – Lector şi doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al.I.Cuza" din Iaşi. Este autor al unor articole publicate în "Analele Ştiinţifice ale Universităţii «Al.I. Cuza»: *Aliciad or the Quest of Meanings*, Literatură, tomul XLI, 1995; *Concept of the Miraculous in the Old Testament*, Lingvistică, tomul XLI – XLII, 1995 – 1996.

Cătălin Constantinescu – Doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al.I.Cuza" din Iaşi.

Carmen Andrioaia – Masterand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al.I.Cuza" din Iaşi.

Sorin Mocanu – Masterand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al.I.Cuza" din Iaşi.

Ion Vescan – Bibliotecar - Biblioteca Academiei Bucureşti

Ioan Constantinescu – Profesor şi şef al Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii "Al.I.Cuza" din Iaşi, profesor asociat la Universitatea din Augsburg, 1985-1994, coordonator al colecţiei "Die Rumanische Bibliothek" a Editurii Wißner din Augsburg, Germania, membru în Consiliul Ştiinţific al Editurii Junimea. Prof. Dr. Ioan Constantinescu este autor al unui număr important de lucrări publicate în ţară şi străinătate, dintre care menţionăm: *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974; *Despre exegeza extremei drepte româneşti. Însmnări polemice*, Iaşi, Editura Junimea, 1998; *Caragiale – Facetteen seines Werkes*, ed., Augsburg, Editura Universităţii, 1984; *Eminescu im europäischen Kontext*, ed., Augsburg, Editura Universităţii şi August – München, Editura Societăţii "Südosteuropa", 1988. Este, de asemenea, dramaturg: *Don Juan sau întoarcerea la dragoste*, Iaşi, Editura Junimea, 1994; *Amphitryon. Bisidentul*, Iaşi, Editura Junimea, 1998, şi traducător: Novalis, *Geistliche Lieder / Cîntece religioase*, ediţie bilingvă, Iaşi, Institutul European, 1996; Tieck / Kleist, *Hanswurst als Emigrant / Hanswurst emigrant; Über das Marionettentheater / Despre teatru de marionete*, ediţie bilingvă, Iaşi, Editura Junimea, 1997; Henning Krauß, *Amnezia*, Editura Junimea, 1998.

CUPRINS

Tiparul la
Imprimeria «ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca